STUDII EMINESCOLOGICE
7

Volumul *Studii eminescologice* este publicația anuală
a Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu" Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Estetică
a Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi.

Fondatorul seriei: Ioan Constantinescu

Volumul *Studii eminescologice* apare o dată pe an, cuprinzînd lucrările susținute la Simpozionul Național **„Eminescu: Carte – Cultură – Civilizație"**, care se desfăşoară anual la Botoşani, sub coordonarea Corneliei Viziteu, director al Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu" Botoşani, şi a prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu, şefa Catedrei de Literatură Comparată şi Estetică de la Facultatea de Litere a Universității „Al. I. Cuza" Iaşi.

STUDII EMINESCOLOGICE

7

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU
Lucia CIFOR

CLUSIUM
2005

Lector: Corina MĂRGINEANU
Coperta: Lucian ANDREI

CASA DE EDITURĂ „ATLAS-CLUSIUM” SRL

ROMÂNIA, 400133 CLUJ-NAPOCA, Piața Unirii 1/1
telefax +40-264-596940
e-mail: clusium@cluj.astral.ro

ISBN 973-555-447-X

Hermeneutică

Fecioara Maria – ipostază a femininului salvator

Mihaela-Elena BĂLTOI

Setea eminesciană de autentic a reprezentat imboldul care l-a făcut pe poet să caute febril izvoarele, matricea ființei. De aici s-au născut desele sale aluzii „*melancolice*", precum şi dorința de renaştere şi reactualizare a începuturilor. Chiar dacă nu a insistat în lirica sa asupra tematicii religioase – Eminescu nefiind un poet religios – totuşi, el rămâne un poet cu un profund şi consistent fundament religios.

Se poate remarca o anumită atitudine poetică ce se naşte probabil dintr-o uşoară dezamăgire izvorâtă din modul în care ar fi vrut poetul să fie religiosul, doar un fior mistic şi nu un întreg cortegiu instituțional ce implică o ierarhie clericală, un ritual extrem de rigorist sau alte artificii impuse.

În lirica eminesciană, Biserica urmează un *drum al ruinelor* (*Melancolie*), al discursului epigonic şi se situează pe o poziție care nu o avantajează, în totală discordanță cu ceea ce a reprezentat această instituție la început. Sfinții ei şi cuvintele lor au rămas umbre palide în icoane ale căror chipuri s-au şters în bătaia vânturilor epocilor demagogice şi decadente.

Motivul care a aruncat ireversibil Biserica în ruină constă în răspândirea unei credințe care nu mai este bine înțeleasă şi care subzistă doar ca principii etalate şi sistematizate până la paroxism, mizând parcă pe opacizarea ei, sau, mai grav, dizolvarea ei.

În vremurile de început, atunci când „*Dumnezeu şi Om*" erau parteneri de dialog, conlucrând la „*zidirea lumii*", icoana izvora din credința sinceră, autentică, ancorată în concretul evenimentului mistic, supranatural. Poate de aceea credința din vremea poetului pare deplasată față de centrul ei de greutate, făcându-l

pe poet să exclame: „*E apus de zeitate ş-asfinţire de idei*" (*Memento mori*), pentru ca mai apoi să se dezică parcă de apartenenţa la o religie. Acest sentiment se datorează cu siguranţă fricii de a nu fi „instituţionalizat". Poetul nu este un creştin practicant, nu se regăseşte fiinţial într-un curent religios anume tocmai pentru că nu doreşte să se mişte şi să se manifeste între nişte limite impuse, oficializate. El ştie că religia se naşte din sentimentul religios autentic, dintr-o credinţă ce aparţine ontologic firii umane, dintr-o scânteie divină şi, de aceea se dezice de Iehova sau de Buddha-Sakya-Muni şi preferă să rămână romantic, pentru că în această ipostază poate fi absorbit de religios la modul absolut.

Toate sistemele religioase existente, indiferent de ideologiile lor, sunt pentru poet pure invenţii, cu care pot fi manipulate masele credule şi dezorientate. Din acest motiv poetul se întoarce spre ontologia religiosului izvorât din zeitatea timpurilor feerice, de poveste. Totuşi, în această rebelă şi intransigentă atitudine, un singur „personaj" feminin îi poate propune reechilibrarea spiritului rătăcitor şi regăsirea dintâi a fiinţei. Acest personaj este Fecioara Maria, pentru că ea naşte şi re-naşte.

Spiritul feminin, matern, pentru a îmbrăca rolul mesianic nu poate fiinţa decât aureolat şi, în acest context, singurul ipostas uman în stare să mijlocească şi să mântuiască rămâne Fecioara Maria. Ea reprezintă singura fiinţă capabilă să sfinţească femininul, pentru că ea este singura personalitate născută din ruinele Bisericii capabilă să renască autenticitatea credinţei manifestate în Biserica primară. Prezenţa Fecioarei este luminoasă, deoarece ea este Împărăteasa cerului şi a pământului, adică a lumii nevăzute, constituită de îngeri şi spirite, şi a lumii palpabile din care facem parte. Ipostaza sa de Împărăteasă a cerului este surprinsă în poezia *Rugăciune* („*Regină peste îngeri*"), care este o prelucrare poetică a imnului liturgic marial *Cuvine-se cu adevărat* („*Ceea ce eşti mai cinstită decât heruvimii/ Şi mai mărită fără de asemănare decât serafimii*"). Strălucind între sfinţi ca „luna între stele", prezenţa ei luminoasă izvorăşte din fiinţa preacurată şi pură, din atitudinea feciorelnică: „*O, Maică prea curată / Şi pururi Fecioară, / Marie!*" (*Rugăciune*), „O, Maică sfântă, pururea fecioară" (*Răsai asupra mea…*).

Ipostaza luminoasă în care apare Fecioara este revendicată de Eminescu din imnul religios *Lumină lină*, folosit în cultul Bisericii la slujbele de seară numite vecernii, imn de o deosebită valoare dogmatică, dar şi documentară, având vechime apostolică (secolul al II-lea). Urmărind versurile sonetului *Răsai asupra mea…*, putem spune că este un imn întors sau o încercare de reformulare şi reactualizare a sensurilor rugăciunii („***Lumină lină*** *a sfintei slave, a Tatălui ceresc, Celui fără de moarte, Celui Sfânt şi Fericit, Iisuse Hristoase,* ***venind la apusul soarelui****, văzând* ***lumina cea de seară****, lăudăm pe Tatăl şi pe Fiul şi pe Sfântul Duh, Dumnezeu; vrednic eşti în toată vremea a fi lăudat de glasuri cuvioase, Fiul lui Dumnezeu,* ***Cel ce dai viaţă****, pentru aceasta* ***lumea te slăveşte***”).

Desigur, sensul acestei rugăciuni este de invocare a lui Dumnezeu – Sfânta Treime: Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt, prin Fiul lui Dumnezeu, care este lumina lumii („Eu sunt lumina lumii”) şi luminătorul minţii omului, calea spre îndumnezeire şi izvorul vieţii. Însă, pentru Eminescu, dezamăgit de manifestările religioase contemporane lui, lumina lină izbăvitoare şi mângâietoare devine Fecioara Maria: „*Răsai asupra mea, lumină lină, / O, maică sfântă, pururi fecioară*”.

Venirea Fiului lui Dumnezeu la ceasul apusului de soare pentru a satisface o nevoie liturgică este redimensionată ca venire a Maicii – „*lumină lină*”, „*lumină dulce, clară*” – pentru a aduce lumina şi speranţa în nebuloasa existenţei poetului. Pentru luminarea gândurilor sumbre şi ridicarea dintr-o stare de neputinţă într-una de graţie, creativă, poetul invocă liric această prezenţă sacră feminină: „*Dă-mi tinereţea mea, redă-mi credinţa*”.

Imnul *Lumină lină* este o formă liturgică a ceea ce Hristos spune despre Sine Însuşi: „Eu sunt lumina lumii”, lumină capabilă să îndepărteze întunericul care în *Evanghelii*, are un sens mistic – întunericul păcatului şi al maleficului ce cuprinseseră lumea: „*lumina care luminează în întuneric şi întunericul nu a cuprins-o*” (*Ioan* I, 5). Acelaşi lucru spune şi Eminescu în versurile: „*lumină lină /...în noaptea gândurilor mele vină*”, invocând lumina de care are nevoie ca sens existenţial şi ieşire din angoasă. Nu este decât permutarea centrului de greutate al luminii care vine, de astă dată, de la Maica Domnului.

Lumina care însoţeşte venirea Fecioarei nu trebuie să fie puternică, orbitoare, asemenea celei taborice, ci blândă. Acest lucru este posibil, deoarece privirea Maicii izvorâtoare din inima sa („in oculis habitat anima") este „caldă, plină" – „*privirea ta de milă caldă, plină / Îndurătoare – asupra mea coboară*". Ea este invocată pentru a coborî în inima poetului şi a-i reda „*speranţa*", „*tinereţea*", „*credinţa*", într-un dialog al inimilor: „*Speranţa mea tu n-o lăsa să moară / Din inima-mi…*". În religia creştină, centrul fiinţei umane este inima, iar acest dialog al inimilor fundamentat pe rugăciune şi pocăinţă, ca recunoaştere a vinovăţiei şi statutului de creatură, vine să întărească dorinţa de ispăşire, de mântuire a poetului: „*speranţa mea tu n-o lăsa să moară / Din inima-mi – adânc noian de vină*".

Pictural, Maica Domnului apare încadrată de lumină, pentru că ţine în braţe şi a dat naştere Luminii, iar în locul cel mai sfânt din biserică – altarul – apare pe tronul împărătesc însoţită şi cinstită de îngeri. Poate şi din acest motiv, Maica Domnului are rolul salvator şi locul privilegiat în lirica eminesciană, având în vedere faptul că îngerii sunt prezenţe familiare şi favorite în universul său poetic: „Regină peste îngeri".

„Eternul feminin" traversează întreaga lirică eminesciană, luând forme variate. Poetul intră într-un dialog cu fiecare dintre aceste forme, însă singura căreia i se abandonează necondiţionat, într-o perspectivă a mântuirii, este întruparea femininului sublimat, Fecioara Maria. Ea este singura care poate să-i redea speranţa retrăirii credinţei autentice, ontologice, înălţându-l şi integrându-l într-o „*tinereţe*" atemporală, în „*cerul de stele*", peste care ea este împărăteasă.

BIBLIOGRAFIE

Biblia sau Sfânta Scriptură, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1991.

Universul religios al lui Mihai Eminescu, antologie poetică, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1997.

Petru Creţia, *Constelaţia Luceafărului. Sonetele. Scrisoril*e, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

Petru Ursache, *Mic tratat de estetică teologică*, Editura Junimea, Iaşi, 1999.

Résumé

La Vierge occupe une place privilégiée dans la poésie d’Eminescu. Son image laisse une empreinte singulière sur les représentations de la femme aimée.

Cădere, întrupare şi întruchipare în poemul *Luceafărul*

Lucia CIFOR

Lucrarea de faţă a avut drept scop iniţial nuanţarea, cu argumente de stilistică şi poetică, a unei demonstraţii formînd miza unui demers hermeneutic mai vechi[1], axat pe relevarea atitudinii poetului român faţă de problematica Întrupării. Demonstraţia se întemeia pe lectura şi relectura uneia dintre creaţiile capitale ale lui Eminescu, poemul *Luceafărul.* Textul menţionat era avut în vedere atît în forma variantei canonice, cît şi în variantele şi subvariantele prezente în ediţia lui Perpessicius[2] ori în aceea a Rodicăi Marian (care o «reproduce în principiu pe cea lui Perpessicius, reordonînd semantic şi lexical variantele fiecărei versiuni»)[3].

Ideea de a detalia, cu argumente de stilistică şi poetică şi nu numai, demonstraţia cu privire la atitudinea poetului faţă de problematica creştină a Întrupării ni s-a impus cu şi mai mare limpezime după apariţia unei interpretări în cheie declarat teologică a poemului, interpretare propusă de către un erudit în

---

[1] Cf. O schiţă a acestuia apare prima dată în cartea semnată de noi, *Mihai Eminescu prin cîteva cuvinte-cheie*, publicată în 2000, la Editura Fides, Iaşi, p. 85-88, dezvoltată ulterior în lucrarea *Ipoteze pentru o nouă interpretare a poemului* ***Luceafărul****,* în *Studii eminescologice*, VI, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2004, p. 7-22, precum şi în textul de faţă (cu care nu se încheie demonstraţia avută în vedere).

[2] Mihai Eminescu, *Opere*, II, *Poezii tipărite în timpul vieţii. Note şi variante: de la* ***Povestea teiului*** *la* ***Luceafărul***, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Monitorul Oficial, Imprimeria Naţională, 1943.

[3] Cf. Rodica Marian, Felicia Şerban, *Dicţionarul* ***Luceafărului*** *eminescian (Şi textul integral al poemului)*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2000, p. 321.

probleme de teologie[4], dar care nu se arată a fi la fel de adîncit în probleme de eminescologie.

În paginile lucrărilor care preced textul intervenției de față arătam că *întruparea divinului din iubire* este, la Eminescu, o variantă a erosului gnosticizant, aşadar ne-creştin. Termenul *divin* era utilizat de noi în sensul larg al filosofiei religiei, iar nu dintr-un punct de vedere teologic ferm orientat, valorizarea teologică avînd, după opinia noastră, mai multă relevanță pentru teologia însăşi decît pentru hermeneutica integrală a poemului, din care de altfel nu ar putea să lipsească. Chiar în ipostaza modelată de optimismul subiacent erosului gnosticizant, *întruparea din iubire a divinului* în poemul *Luceafărul* nu se întîmplă de fapt, rămînînd o proiecție a unui model ontologic încă nedesăvîrşit, din pricina absenței sensului soteriologic. Spuneam, în aceleaşi lucrări, că o asemenea întrupare rămîne imposibilă şi pentru că, într-un mod oarecum neaşteptat față de orizontul religios sincretist al poemului, *divinul*, la Eminescu cel din acest poem, se prezintă ca fără amestec şi ca fără împărtăşire cu făptura creată, un *divin* aparent suficient sieşi. În plus, întruparea nu este posibilă şi pentru că nu este utilă. Oamenii, chiar şi cei rămaşi (precum Cătălina) nu se ştie cum cu nostalgia Cerului, nu-şi mai caută fericirea în Cer, ci doar pe pămînt, ceea ce este echivalent cu a spune că o caută în ei înşişi, adică în iubirea unuia pentru celălalt, cum se întîmplă cu perechea Cătălin-Cătălina.

Mergînd pe firul interpretărilor noastre anterioare, precizăm că Luceafărul-Hyperion reprezintă o mixtură de elemente creştine, precreştine şi necreştine. Irumperea lui ca *viziune*, ca şi apariția lui ca *vedere*, nu înseamnă încă *întrupare*, deşi *întrupare* i-a spus pînă şi un comentator de talia lui Constantin Noica[5],

---

[4] Este vorba despre Cristian Bădiliță, autorul uneia dintre cele mai interesante interpretări a poemului *Luceafărul.* Cf. *Luceafărul, poem (anti)luciferic?*, în «Convorbiri literare», anul CXXXVII, serie nouă, ianuarie 2004, nr. 1(97), p. 100-104, interpretare la care ne-am mai raportat, în mod succint polemic, şi în cadrul lucrării noastre *Ipoteze pentru o nouă interpretare*...(vezi *supra*), p. 10.

[5] „Acesta, într-adevăr, ar putea fi basmul ființei, sau modelul ei: un individual îşi dă determinații care se prind într-o natură generală ; sau *un general se determină, se specifică şi se întrupează*"; „Luceafărul se zbuciumă să-şi afle o *nouă întrupare* – aşadar natura generală, sensul, legea îşi *caută o altă înscriere*

unul despre care nu s-ar putea spune că nu era atent la proprietatea termenilor. Dacă i s-a putut întîmpla şi lui Constantin Noica, asta înseamnă că în joc este nu atît o neglijență datorată unei pripeli, cît o problemă de hermeneutică a sensului unui cuvînt. Cunoscut şi ca *termen* cu un conținut semantic precis în teologia şi filosofia creştină, sens în care l-am utilizat noi (şi de asemenea Cristian Bădiliță), *a (se) întrupa* trebuie avut în vedere astăzi şi ca un simplu cuvînt, avînd un sens rezultat de pe urma determinologizării lui, respectiv: „a da sau a lua formă concretă; a se concretiza”, sens totalmente distinct de sensul special atestat de dicționare, „a (se) incarna”[6] (a se *încarna*, după alte surse). Renunțînd la alte detalii, este de reținut semantismul asemănător al cuvîntului *a (se) întruchipa*, din care lipseşte doar sensul specializat religios.

După cum se ştie, dar lesne se pierde din vedere, Luceafărul – căci el este cel care i se arată fetei de împărat *în vis* şi, am adăuga, şi *în viziune,* iar nu Hyperion, – îi apare fetei de împărat mai întîi sub aspectul comun, deşi potențat poetic de recuzita romantică, de astru luminos. Apoi, el apare la cererea fetei, iar nu din proprie inițiativă, precum în legendele biblice şi/sau apocrife. *Venirea* lui în „cămara fetei” (metaforă pentru castelul interior al inimii) este, de fapt, *o survenire*. El *vine întru chip de*…, se manifestă, se realizează ori se concretizează (în sensul special al concretizării spirituale) în spațiul a două *întruchipări*, care nu sînt şi nu pot fi omologate decît abuziv cu nişte *întrupări*. *Întruchipare*, în sens etimologic, înseamnă *venire întru chip de,* ceea ce implică*,* desigur, ideea de concretizare într-o formă perceptibilă, dar asta nu face din ea o întrupare.[7] În

---

în real – şi apare «trist şi gînditor», cu greu iarăşi, spre a spune ființei pămînteşti că *s-a întrupat* de astă dată din Soare şi Noapte, în gîndul de a o lua cu el ”. Cf. Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978, p. 100-102.

[6] Cf. *Dicționar enciclopedic,* vol. III, H-K, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1999.

[7] Cristian Bădiliță, în articolul citat (vezi *supra*, nota 4), îi spune *întrupare*, dar şi *întruchipare* (p. 102), lăsînd parcă să se înțeleagă că este vorba despre o concretizare de tip special, fără însă a vedea că, de fapt, nu este vorba de nişte întrupări, ci doar de două metamorfoze survenite în spațiul aceluiaşi regim onto-

versurile: „Şi din a chaosului văi */ Un mîndru chip se-ncheagă*” (şi în alte variante asemănătoare şi sau identice, dar şi în varianta: „*Un chip frumos se-ncheagă*”), nu ni se pare că am putea vorbi despre crearea unei făpturi sau fiinţe omeneşti, cum par să lase de înţeles că interpretează versurile cu pricina autoarele *Dicționarului* ***Luceafărului***, în cadrul articolului consacrat cuvîntului *chip,* la sensul al treilea al lexemului.[8] Există şi alte argumente stilistice în favoarea interpretării celor două apariţii drept întruchipări, şi nu întrupări. Argumente lexical-semantice pot fi considerate **verbele** evocînd mişcarea lentă şi caracterul fluctuant al constituirii imaginii: „*Părea* un tînăr voievod”; „Venea *plutind* în adevăr”, dar şi substantivele şi adjectivele extrem de sugestive pentru evocarea tipului de realitate desemnată: „Iar *umbra feţei străvezii* / E *albă ca de ceară – / Un mort* frumos cu ochii vii / Ce scînteie-*n afară*”; „Din negru giulgi se desfăşor / *Marmoreele braţă,* / El vine trist şi gînditor / Şi *palid e la faţă*”; „În aer rumene văpăi / Se-ntind pe lumea-ntreagă, / Şi din a chaosului văi / *Un mîndru chip se-ncheagă*”. Aşa cum arătam în lucrarea anterioară[9], nu trebuie ignorată *natura creată* a Luceafărului, în opoziţie cu *natura necreată* a lui Hyperion[10], cea dintîi, o natură cosmică, stihială, cum o atestă şi cele două epifanii (cosmicizate) ale astrului, ce-şi au originea în conjuncţia a două stihii. Pe de altă parte, survenirile Luceafărului *în chip de* sunt nişte consecinţe ale ritualului teurgic în care se înscrie fata de împărat cu cunoscutele sale invocaţii, al căror incipit „cobori în jos, luceafăr blînd” reprezintă o cheie de intrare într-un tărîm al terifiantului (cum altfel s-ar putea explica epitetul „blînd”?). Rezultatul acestor invocaţii repetate nu este, totuşi, *căderea în trup* sau *întruparea*[11], cu toate cono-

---

logic, menite să desfăşoare pe portative cosmice identitatea de natură creată a Luceafărului.

[8] Cf. Rodica Marian, Felicia Şerban, *op. cit.*, p. 61.

[9] *Ipoteze pentru o nouă interpretare* (vezi nota 1).

[10] Aceasta interpretare, cu bogate consecinţe hermeneutice, îi aparţine Rodicăi Marian, autoare a mai multor studii pe această temă, publicate mai întîi în reviste şi apoi în volumul *Lumile Luceafărului (O reinterpretare a poemului eminescian)*, Cluj-Napoca, Editura Remus, 1999, carte de referinţă pentru eminescologie, nu numai pentru exegeza poemului.

[11] Aşa cum o prezintă Cristian Bădiliţă, în *art. cit.*, vezi *supra.*

tațiile negative implicite şi explicite ale sintagmei *căderea în trup*, sugerînd devalorizarea ontologică a condiției celui căzut în trup. Întruchiparea nu poate fi înțeleasă, oricum am interpreta-o, ca o cădere în trup. În plus, faptul că înfățişările pe care le ia Luceafărul nu sînt încă trupuri este demonstrat şi de atitudinile fetei la cele două apariții. Fata se arată terifiată de chipurile în care i se prezintă Luceafărul, nu atît din pricina esenței cosmice a acestora, căci de esență cosmică era în definitiv şi astrul, ci am zice că din cauza *nălucirii* înseşi, care este cadrul, forma în care i se împlineşte dorința. Dacă ar fi avut loc o întrupare, mai întîi, ea nu avea de ce să se repete. În al doilea rînd, dacă întrupările ar fi fost veritabile, fata nu ar fi avut de ce să-i ceară în continuare Luceafărului *să se coboare pe pămînt*. Or, fata logodită cu cerul îi cere, în vederea unei nupții adevărate, îmbrățişarea integrală, fără rest, a condiției umane. Practic, ea refuză o nuntire cu ceea ce i-ar fi putut primejdui ființa (prin surogatul de absolut pe care i-l propunea), iar o dată cu acest tip de nuntă, respinge şi chipurile nălucite, pe care le consideră a fi mai puțin îmbietoare, deşi fascinante, decît „chipul de lut", față de care se arată atît de ataşată nu din slăbiciune, ca ființă inferioară ce era, ci dintr-o adîncă şi justă iubire pentru ceea ce reprezenta ea însăşi în calitate de făptură zidită. Muritoare, este drept, deci cu atît mai demnă de iubire, o iubire care pretinde mai degrabă *kenoza* decît *căderea în trup*: „Dar dacă vrei cu crezămînt / Să te-ndrăgesc pe tine, / Tu te coboară pe pămînt, / Fii muritor ca mine". „Logodnica cerului", fata „din rude mari împărăteşti" ştie, înțelege, chiar cînd nu poate să explice, că, în esență, Luceafărul nu s-a schimbat, natura sa stihială rămînînd un obstacol în calea întîlnirii dintre ei şi, de ce nu, o ispitire cu ceva care doar părea a fi mai mult, dar în realitate era mai puțin decît ceruse ea. Luceafărul nu o contrazice, ci va merge pe calea sa de Hyperion la Dumnezeu-Tatăl şi la începuturile lumii, ca să-şi ceară sau să-şi ia altă condiție de existență.

Am putea avea în vedere, pe acelaşi fundal al raportării ființei umane la divin, şi o altă interpretare pentru comportarea logodnicii cerului față de cele două propuneri de nuntire cosmică. Refuzînd, pe rînd, nupțiile cu caracter neptunic şi uranic, fata se împotriveşte, de fapt, uniunii panteiste cu stihiile lumii. Este

demolat, astfel, un alt mit romantic, unul care vizează împlinirea extatică a condiției de făptură creată prin contopirea orgiastică cu marele Tot, prin depășirea individualității în favoarea totalității prezumate a lumii, o soluție eschatologică pe care nici prea-romanticul și dionisiacul Nietzsche, cu tot antiromantismul său teoretic, nu a putut să și-o refuze. În dorul ei curat de absolut, fata sesizează capcana, ispitirea cu lucruri aparent mai spectaculoase, în realitate inferioare realității supreme. Dorul făpturii umane apare astfel tradus ca dor după un absolut necontrafăcut și neschimbător, iar nu ca o formă de înveșnicire în lumea creată, oricît de magnifică ar fi aceasta.

Pe calea către cele divine, fata nu poate fi înșelată, și ea nu se înșală. Pe calea celor „omenești, prea omenești”, ea apare ca o ființă biruită. Așadar, nebiruită de cele înalte, dar înfrîntă de ispitiri aparent mai ușor de îndepărtat. Cum s-ar putea explica acest paradox în logica poemului? O explicație este sugerată de chiar diferența dintre cele două ispitiri, o diferență care nu este una de ordin ontologic. Luceafărul este natură creată, iar nunțile pe care i le propune fetei sînt proiectate tot în regiunea lumii create. Diferența este de dimensiuni și de proporții.

Dar mai există o diferență, iar abia aceasta este esențială. Nuntirea obișnuită înseamnă împlinirea într-un cadru specific uman, prin trupul de lut, iar nu printr-un trup cosmicizat. Opțiunea pentru împlinirea în trupul de lut echivalează cu o pozitivare a înseși condiției umane, concomitentă cu biruința asupra seducătorului gnosticism schopenhauerian, cel care deposedase iubirea din cadrul cuplului de orice nimb și de orice valoare. Eminescu nu l-a înfrînt aici doar pe Schopenhauer, ci și pe el însuși, fără a se desprinde totalmente de ceea ce biruise (în sprijinul acestei afirmații pot fi aduse alte secvențe ale poemului, și din variante).

Așadar, nuntirea lumească a logodnicii cerului poate să fie înțeleasă și altfel decît ca o previzibilă cădere în jalnica ispită prin care omul, ființă de lut, se robește Voinței suverane a speciei. Nuntirea ei nu este rodul unei (*de*)*căderi,* la fel cum nici întruparea pe care i-o pretinde Luceafărului-Hyperion ea nu o vede ca pe o *cădere*, consecință a răzvrătirii față de Cer, ci ca pe o survenire kenotică: „Dar dacă vrei cu crezămînt / Să te-ndrăgesc pe tine, / *Tu te coboară pe pămînt, / Fii muritor ca mine*!”

Pentru fata de împărat, faptul de a fi muritor nu este un rău în sine, poate pentru că şi pentru Eminescu însuşi, gnosticul neconvins care a fost, existenţa nu constituia un rău în sine şi, de aceea, nici împlinirea în trupul de lut nu era o derivaţie a răului originar. Probabil din acelaşi motiv, nunta lumească a fetei nu înseamnă anularea dorului de Cer. Un fel de a arăta că nupţia pămîntească nu exclude nupţia cerească (conjuncţia cu absolutul), chiar dacă i se opune. Nu aşa cum ar fi exclus-o nuntirea cosmică, ce mimînd uniunea cu Absolutul, nu ar fi făcut decît să definitiveze rămînerea în graniţele lumii create. Or, fata, în dorul ei de absolut şi chiar ca fiinţă purtătoare a acestui dor, tînjeşte de fapt după depăşirea lumii create, cu toate împlinirile ei, însă fără osîndirea datului acesteia. Că nunta trupească nu exclude posibilitatea unei viitoare (nu concomitente) nupţii cereşti o demonstrează „luceferirea" lui Cătălin şi „hyperionizarea" fetei (termenii îi aparţin Rodicăi Marian, care este prima care remarca şi diferenţele de grad în spiritualizarea celor doi membri ai cuplului). „Nostalgia cerului" (utilizînd termenii lui Caracostea) cu care rămîne fata şi după fasta împlinire lumească, nostalgie pe care i-o transferă şi lui Cătălin, reprezintă un argument important pentru ceea ce am putea interpreta ca reprezentînd chiar poziţia poetului faţă de promisiunile erosului divinizant, o variantă de gnoză eminesciană, în care cei doi se întemeiaseră. Se poate desluşi în această nostalgie un scepticism pururea remanent faţă de promisiunile şi realizările gnozei, atîta timp cît nici fericirea autoîntemeierii prin iubire, singurul tip de absolut în care poetul mai putea spera, după ce credinţa în Dumnezeu o pierduse,[12] nu era suficientă sieşi. Autoîntemeierea prin iubire este un *noroc*[13], iar fata se ştie pe sine *norocoasă*, de aceea ea îi

[12] Cf. În susţinerea afirmaţiei am putea cita un fragment din scrisorile recent descoperite: „Dacă am avea religie, noi doi am crede că Dumnezeu nu va lăsa nerăsplătit atît amor, dar n-o avem, de aceea numai în noi înşine ne putem întemeia". *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit. Corespondenţă inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle*, scrisori din arhiva familiei Graziella şi Vasile Grigorcea, ediţie îngrijită, transcriere, note şi prefaţă de Christina Zarifopol-Illias, Iaşi, Editura Polirom, 2000, p. 182-183.

[13] Norocul din iubire ca punct de climax al vieţii pămînteşti este o idee care apare şi în alte poezii. Aşa, spre exemplu, în *S-a dus amorul*...: „Şi poate că nici este loc / Pe-o lume de mizerii / Pentr-un atît de sfînt noroc / Străbătător dure-

va cere Luceafărului-Hyperion „să-i lumineze norocul". Deşi *norocoasă*, a se citi în plenitudinea existenţei împlinite, fata încă se teme. Poate pentru că-şi ştie norocul supus perisabilului, ca şi existenţa însăşi sau poate pentru că ştie că-i şi creaţie lumească acest noroc, rod al autoîntemeierii unuia în celălalt pe altarul fragil al inimii omeneşti, o inimă de carne. Interesant şi oarecum neaşteptat pentru seducţiile erosului gnostic divinizant este că omul nu cere *eternizarea norocului* imanent gnozei trăite, ci doar *luminarea* lui. Un semn că viaţa clarificată prin *iubire* (fata îi cere la început astrului să-i lumineze viaţa) şi împlinită prin *noroc* pretinde încă lumină. Este vorba, desigur, de lumina care să o scoată din umbra morţii.

Sintetizînd, problema *căderii* în *Luceafărul* trebuie pusă în legătură atît cu viziunea teologiei creştine asupra căderii, cît şi cu viziunea gnozelor dualiste ale Occidentului. Ultima a fost ţinută la mare preţ în romantism, aşa cum o arată şi procesul de pozitivare a luciferismului, a omului demonic şi faustic, proces a cărui geneză este anterioară romantismului (nu numai prin Goethe, ci şi prin alţi gnostici)[14]. În ambele perspective, *căderea* este o categorie a negativului. Din perspectiva tradiţiei creştine căderea este *rea*, cum rea este neascultarea care a dus la cădere, respectiv la despărţirea de Dumnezeu, a îngerilor mai întîi, şi mai apoi, a omului însuşi. Din aceeaşi perspectivă, răul a intrat în lume o dată cu căderea. Lumea n-a fost creată rea, ea a devenit astfel după ce răul produs de utilizarea greşită a libertăţii a pătruns în ea. De atunci, de la intrarea răului în lume, între Dumnezeu şi lumea creată de El este un abis ontologic.

După cum se ştie, gnozele îşi altoiesc viziunile şi sistemul de gîndire pe cunoscutul capitol al Genezei biblice, pe care însă îl valorifică diferit faţă de tradiţia creştină. În rezumat, versiunile gnostice ale Genezei acreditează ideea divinităţii duble: un Dumnezeu bun, proniator sau principiu absolut, şi un dumnezeu rău, care a creat o lume rea, aşa cum era el însuşi. Naşterea în lumea rea reprezintă, de aceea, o *cădere* în capti-

rii!" sau în *Te duci*...: „De-atunci pornind a lui aripe / S-a dus pe veci norocul meu – / Redă-mi comoara unei clipe / Cu ani de părere de rău!".

[14] Cf. Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului,* traducere de Thereza Petrescu, Bucureşti, Nemira, 1995, cap. XII, p. 308 ş.u.

vitatea materiei inferioare care se numeşte trup. Întruparea este, din acest punct de vedere, ceva rău, dacă nu răul însuşi (de unde *antisomatismul* specific majorității gnozelor)[15]. În cele mai multe contexte gnostice, *întruparea* devine sinonimă cu *căderea.*

Comun pentru cele două tipuri de gîndire invocate rămîne hiatusul ontologic dintre lumea divinului, a spiritului, şi lumea omului căzut. Soluția anulării acestui hiatus este, în perspectiva soteriologiei creştine, Întruparea fiului lui Dumnezeu, gîndită de la întemeierea lumii. În perspectiva gnozelor, soluția nu e una, ci mai multe, dar toate diferite de soluția creştină şi mai toate orientate spre condamnarea lumii create şi a creaturilor ei, cu cîteva excepții. Excepțiile le formează gnosticii înşişi, cei conştienți de prizonieratul lor dezonorant şi capabili de edificare (asceză, implicînd disprețul față de trup, față de procreație etc. şi excluderea lor, în cele mai multe dintre gnoze, nu în toate). Edificarea lor pe baza ascezei şi pe seama pneumei, ai cărei purtători sînt, înseamnă o pregătire pentru *deificare*, care survine ca *autodeificare* (de unde imensul capital de orgoliu al gnosticului), sensul suprem al soteriologiei gnostice.

Confruntarea problematicii creştine a Întrupării cu viziunea eminesciană asupra întrupării (căci nu chiar despre Întruparea în sensul religiei creştine este vorba la Eminescu) ridică probleme speciale, pentru că viziunea poetului este, după cum spuneam, o viziune în egală măsură modelată de gîndirea creştină şi de ceea ce este cunoscut sub numele de gnosticism dualist.

Interpretarea în cheie teologică propusă de Bădiliță porneşte de la semnificațiile mitico-biblice ale Luceafărului (cel purtător de lumină, conform etimologiei latineşti a cuvîntului), pe care le detectează mai întîi în *Isaia* (14, 12 şcl.), unde regele Babilonului este comparat cu Luceafărul (= Lucifer): „Cum a căzut din Cer purtătorul luminii, cel ce răsare dimineața? A fost zdrobit la pămînt cel ce trimite porunci tuturor neamurilor etc.” Aceste semnificații sînt considerate insuficiente față de sensurile pe care le conține mitul căderii îngerilor în *Geneză*, mit îmbogățit cu elemente noi în cîteva apocrife intertestamentare. Sintetizînd observațiile erudite ale exegetului teolog, reținem

---

[15] *Ibidem*, p. 174.

ideea că în *1Enoh*, în *Cartea Jubileelor*, cît şi în *Geneza 6*, „iubirea, iar nu trufia, este mobilul deciziei Luceafărului de a renunța la cer”[16]. La Eminescu, precizează exegetul, „Luceafărul însuşi ia decizia întrupării, a renunțării la prerogativele angelice tot din iubire, dar, spre deosebire de confrații lui intertestamentari el se salvează la timp, realizînd absurditatea gestului”[17], cu prețul – scandalos – al rezistenței la ispita erotică, preț compus, după Bădiliță, din „orgoliu şi indiferență”, orgoliul substituind suferința, iar indiferența înlocuind compasiunea.[18] Renunțarea la decizia întrupării este revalorizată de exeget ca o rezistență la cădere a Luceafărului, din care este derivat apoi, într-un mod spectaculos şi după noi insuficient motivat, un *scenariu anticristologic*: „Omul nu va fi mîntuit pentru simplu motiv că nu există păcat. Îngerul care trebuia să cadă a învins ispita. Dacă îngerul n-a căzut, dacă răul n-a pătruns în lume, Întruparea e de prisos. Luceafărul evită căderea şi în acelaşi timp Dumnezeu ratează Întruparea. De aceea sfîrşitul poemului ne cutremură, ne lasă o senzație amestecată, de sublim şi meschinărie”[19]. Două sînt concluziile principale ale interpretării lui Bădiliță: poemul *Luceafărul* are la bază *un scenariu anticristologic* (lucru cu care sîntem de acord, deşi argumentele noastre sînt altele), fiind, în acelaşi timp, un *poem antiluciferic,* în pofida luciferismului subiacent motivului luceafărului.

Anticipînd şi rezumînd nişte discuții mai largi, am spune că prin cel numit în text Luceafărul, poemul cu acelaşi nume ar putea fi o veritabilă replică antiluciferică, dacă Luceafărul ar refuza căderea. Or, despre cel care se spune că „nu mai cade ca-n trecut / În mări din tot înaltul”, se afirmă, implicit, că, altădată, „a fost căzut”. Există de altfel şi argumentele textuale ale celor două *căderi*, contexte şi cauze ale celor două metamorfoze: „Iar locul unde-*a fost căzut* / În cercuri se roteşte” etc. Că avem în acest fel de *cădere* a Luceafărului un fel de adîncire în propria-i natură, în scopul revelării identității sale cosmice, tot aşa cum călătoria lui Hyperion este o călătorie spre iden-

[16] Cristian Bădiliță, *art. cit.*, p. 101.
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem*, p. 104.
[19] *Ibidem.*

titatea-i ultimă, iar nu o cădere de la un nivel ontologic la altul inferior, am mai spus-o. Cel care refuză căderea şi întruparea este cel numit în text Hyperion, nu Luceafărul. Distincția dintre cele două ipostaze textuale, stabilită cu mulți ani în urmă de Rodica Marian, se dovedeşte extrem de importantă şi în spațiul unei interpretări în cheie teologică. Mai mult, luarea în considerație a variantelor poemului, cu zecile de soluții poetice de acolo, fortifică această diferență crucială pentru sensurile pe care le dezvoltă textul astfel lecturat. Abia prin dublul său, prin Hyperion cel consubstanțial divinității, poemul *Luceafărul* este unul *antiluciferic* şi *anticristologic* deopotrivă. *Antiluciferismul* Luceafărului (al lui Hyperion redevenit Luceafărul care „*nu mai cade ca*-n trecut”) nu este decît pur teoretic sursa anticristologiei lui Hyperion. În realitate, poetul pare a fi fost interesat abia în al doilea rînd de asemenea inevitabile evaluări a ceea ce-şi propusese de fapt prin evocarea celor două mari paradigme ale comunicării divinului cu umanul. Cele două paradigme ale comunicării dintre divin şi uman în vederea conjuncției lor depline prin iubire sînt cele deja amintite: *căderea* şi *întruparea*. *Căderea* înseamnă, din perspectiva religioasă sincretică specifică lui Eminescu şi unei bune majorități a romanticilor, o formă de imanentizare a divinului, o fericită şi posibil fericitoare regăsire în panteismul luminat, iar nu o sfidare a Cerului sau un efect al rupturii de cer. Nici întruparea pe care o are în vedere Hyperion nu este Întruparea creştină, pentru că nu se întemeiază pe *kenoza* divinului, ci, în spirit gnostic, este întemeiată pe *căderea* în materia rea: „Da, *mă voi naşte din păcat*, / Primind o altă lege…” Din acest punct de vedere, „al naşterii din păcat”, poemul este *anticristologic*, pentru că versurile de mai sus pot fi citite şi ca un atentat la dogma naşterii neprihănite. Din perspectivă gnostică, nu există naştere neprihănită, orice naştere este un rezultat al păcatului, naşterea însăşi este păcatul, implicînd căderea în trup.

Pe de altă parte, intervenția Luceafărului în lumea creată, prin cele două întruchipări, nu înseamnă implicit o introducere a răului. Dimpotrivă, această intervenție are un caracter meliorist, prin Luceafăr este posibilă ridicarea fericirii cuplului la un nivel nemaiîntîlnit (decît ca vis, ca ideal de iubire) în toată erotica

eminesciană[20]. Sensul acestei iubiri este unul sacralizant, pe aceeaşi linie a panteismului luminat al romanticilor, cunoscuți devoți ai religiei iubirii (cu rădăcini istorice mai vechi). Dacă este adevărat că „intervenția" Luceafărului nu pare să înmulțească răul, la fel de adevărat este că nici nu am putea spune că îl elimină. Luceafărul nu mîntuie lumea de durerea existenței, doar că o rafinează şi, astfel, o amplifică. Poate doar întruparea lui Hyperion (fața interioară şi eternă) ar fi putut-o face, dar aceasta nu are loc. Întruparea se dispută, căderea, nu. În mod paradoxal, la Eminescu întruparea se dispută din chiar pricina „căderii" pe care ar presupune-o cu obligativitate cea dintîi (se înțelege că nu este vorba aici de viziunea creştină asupra Întrupării, ci de o viziune pe care am putea-o califica drept gnostică). În absența întrupării, *eonul* s-a stabilizat definitiv ca *hyper-eon*, iar concomitent cu aceasta s-a definitivat şi hiatusul ontologic dintre lumea omului şi lumea divinului. Survolarea abisului ontologic dintre cele două lumi este tot ce se mai poate spera şi tot ce se mai poate obține din forma pozitivată de luciferism pe care poemul o propune ca model existențial omului.

În concluzie, poemul *Luceafărul*, reevaluat din perspectiva celor trei mari motive romantice şi creştine (*cădere*, *întruchipare* şi *întrupare*), deschide linii noi de interpretare. Din punctul nostru de vedere, poemul nu poate pierde la lectura în această cheie decît în fața acelora pe care i-ar fi pierdut oricum complexitatea nuanțelor. În fond, pe cît de exagerat ar fi să negăm orice implicație a dimensiunilor gîndirii creştine în acest poem antiluciferic, tot pe atît de eronat ar fi să citim în el o exaltare a anticristologiei, deduse mecanic din refuzul întrupării lui Hyperion. „Marea şi tulburătoarea" problemă a Luceafărului, despre care vorbea cîndva Perpessicius, se confirmă şi la lecturile în cheie teologică şi/sau în cheie filosofico-religioasă a poemului. Refuzul întrupării divinului nu este un refuz al lui Dumnezeu, ci mai degrabă un refuz al gnozei care postula în propriii săi termeni întruparea. În afara paradisului creştin, dar şi în afara paradisului iluzoriu al gnozei, *Dumnezeu* şi *omul* se

---

[20] Despre un „absolut al eroticii" eminesciene în *Luceafărul* vorbeste, cel dintîi, D. Caracostea. Cf. *Arta cuvîntului la Eminescu*, Iaşi, Junimea, 1980.

întîlnesc, peste abisul ontologic ce-i separă, în singurul orizont pe care îl au în comun: tragicul insolubil.

Résumé

Cette étude expose de nouveaux arguments pour l'interprétation du poème *Luceafărul* comme une synthèse particulière des éléments qui appartiennent aux religions et aux systèmes philosophiques divers. Il s'agit de gnosticisme, de la théologie chrétienne et de la philosophie romantique de la religion. Voilà pourquoi on parle dans le poème *Luceafărul* de *la chute, de l'incarnation et de la représentation* du principe céleste. Le renoncement du principe divin à l'incarnation ne signifie pas à notre avis un refus de Dieu, mais surtout un refus de la vision de la gnose-même comme matérialisation du divin, conçue comme *une chute*. Hors du salut chrétien et loin des illusions du paradis gnostique, l'homme et son Dieu se rencontrent dans le seul horizon commun: le tragique sans limites.

„Lumină din lumină” în variantele *Luceafărului*

Rodica MARIAN

Există în ultima vreme o direcție a cercetării eminescologice, cu evidente intenții de recuperare, uneori specializată şi aprofundată, anume aceea a exegezei moderne a dimensiunii sacre, precum şi a elementelor de profunzime ideatică, de limbaj poetic ori de areal al concepțiilor religioase antrenate de creația eminesciană. Problematica „forței de angajare” din fervoarea credinței lui Eminescu, discuția despre religiozitatea şi creştinismul creației sale se poate dezvolta până la referința, oarecum la limita amănuntului, privind anumite sintagme ori imagini expresive. Una dintre aceste sintagme, încă nepusă în lumina ei adevărată, este formula cunoscută din crezul creştin[1]: *lumină din lumină,* prezentă în postumele operei eminesciene. Voi insista, mai ales, asupra numeroaselor contexte din variantele *Luceafărului* (rămase în manuscrise) în care apare această sintagmă, asupra sensurilor degajate din ea, precum şi asupra altor contexte în care *lumina din lumină* apare textual, străluminând conținutul altor elemente de structură ale universului poetic eminescian şi în funcție de care semantica fundamentală a fragmentului de text sau chiar a întregului text proliferează un alt cumul de sensuri.

[1] Această formula datează încă din textul *Credo*-ului adoptat la sinodul ecumenic de la Niceea (325), în care se fixează consubstanțialitatea divină a tatălui şi fiului, *credo* care a rămas neschimbat în litera lui până azi. În biserica creştină se va dogmatiza, abia la sinodul ecumenic din Chalcedon (451), divino-umanitatea lui Christos, care face posibilă, în esență, împărtăşirea oamenilor din modul de existență divin.

Despre Eminescu s-a afirmat cu temei că a avut cu asupra de măsură „vocaţia desăvârşirii şi a adevărului”[2], manifestate cu consecvenţă şi cu dramatică intensitate, ceea ce, altfel spus, este o „exigenţă a divinului”, o adâncă nevoie de cunoaştere religioasă, mărturisită şi de cei care l-au cunoscut, o fervoare a absolutului imprimată adânc în operă, ca o trăsătură atât de evidentă încât Rosa Del Conte îl numeşte „un geniu religios”[3]. Creştinismul poetului, integrat ori nu în religiozitatea sa specifică, a fost cercetat şi argumentat diferit de diverşi analişti: Lucian Boz, Radu Dragnea, Gala Galaction, D. Murăraşu, Valeriu Anania, I. M. Raşcu, Mihai Cimpoi, Tudor Nedelcea, Lucia Cifor, Ioan Deşidan, Mihai Alin Gherman ş. a. Asupra studiului lui Mihai Alin Gherman se cuvine să revin, spre finalul acestui demers, întrucât acesta se referă chiar la *Lecţiuni biblice în „Luceafărul” eminescian*[4], unele argumente fiind posibil de corelat ori de reţinut ca altă perspectivă faţă de contextul intenţiilor propuse de această abordare. Consemnez doar acele observaţii pertinente, deşi cu parcimonie comentate, care privesc studiul operei eminesciene din perspectiva literaturii române vechi, cu precădere aplecate asupra reflectării în lirică a unor ecouri din Biblie. Se menţionează episodul „Iudeea” din *Memento mori*, mai cunoscut, dar şi poemul *Dumnezeu şi om*, în care descrierea Naşterii Mântuitorului se face în conformitate cu Evangheliile lui Matei şi Luca, îmbinate cu tradiţia colindelor populare şi cea a obiceiului Irozilor. Cercetătorul M. A. Gherman, adaugă, cu temei, că Eminescu „versifică pasaje din Biblie… ca o bază a unor construcţii în care pasajul în cauză nu constituie decât o parte a unei relaţii antitetice, opunând peisajul timpului biblic cu pustiul dezolant al lumii contemporane”[5]. De fapt, naşterea lui Hristos în umilinţă este

---

[2] Lucia Cifor, *Reflexe ale teologiei apofatice în poezia eminesciană*, în *idem*, *Mihai Eminescu prin câteva cuvinte-cheie,* Editura Fides, Iaşi, 2000, p. 127.
[3] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut,* Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 269.
[4] Mihai Alin Gherman, *Lecţiuni biblice în «Luceafărul» eminescian*, în *idem*, *Aspecte umaniste în cultura românească veche*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004, p. 158-174.
[5] *Ibidem*, p. 161.

preluată de Eminescu, cu unele note de subliniere a cadrului de profană anodinitate în care s-a ivit pe lume Salvatorul: „În tavernă? [Î]n umilință s-a născut, dar adevărul? / Şi în faşe de-njosire e-nfăşat eternul rege? / Din durerea unui secol, în martiriul lumii-ntrege, / Răsări o stea de pace luminând lumea şi cerul…”. Aceste accente eminesciene semnalizează deja propensiunea spiritului şi inteligenței lui Eminescu spre gândirea gnostică, înrudire despre care cartea Rosei del Conte spune multe, mai ales în privința religiozității eminesciene atât de apropiată, ca sursă şi mentalitate, de gnozele creştine răsăritene.

În ceea ce priveşte intenția prioritară a demersului de față, voi încerca să evidențiez elemente de fundal şi de detaliu pentru ceea ce în termenii teologiei dogmatice creştine se numeşte *revelație naturală*, împărtăşind argumentul unei cercetări recente, care se revendică, dintru început, din sublinierea conform căreia „credința poetului este, mai întâi, o *credință naturală*”[6]. Această revelație naturală descoperă că „lumea se luminează în om şi pentru om şi prin om”, pentru că lumea „e făcută pentru un sens, deci e produsul unui creator dătător de sens”[7]. Un alt exemplu ilustrativ al acestei credințe, decât cele amintite de analiştii religiozității eminesciene, poate fi extras, cred, dintr-o postumă cum ar fi *Povestea magului călător în stele*[8], impropriu numită aşa, pentru că într-o mai veche culegere purta un titlu mai adecvat *Povestea feciorului de împărat fără de stea*[9]. Postumul poem inițiatic, cu o specială atmosferă de fantastic şi magie, este mai puțin cunoscut, deşi abordat de mulți eminescologi, mai cu seamă în ultima vreme, dar nu

---

[6] Lucia Cifor, *op. cit.,* p. 126.

[7] Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă,* vol. I, Editura Institutului Biblic şi de Misiune a Bisericii Ortodoxe Române, ediția a II-a. Bucureşti, 1966, p. 13, 19.

[8] După cum precizează Perpessicius în M. Eminescu, *Opere* V, *Poezii postume,* Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1958, p. 146, postuma a fost publicată în întregime de G. Călinescu, cu titlul acesta, „nu numai sugestiv, dar şi justificat întru totul”.

[9] D. Murăraşu, *Comentarii eminesciene*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 17.

epuizat încă în toate înțelesurile lui. În întinsul și complexul[10] poem eminescian, se exploatează o credință paralelă cu credința creştină, din arealul mitic şi eresuri străvechi româneşti, care-au fost mai târziu contaminate de creştinism. Se spune că la naşterea fiecărui om în cer se aprinde o stea, iar *Povestea magului călător în stele* vorbeşte despre destinul geniilor care nu au, ca fiecare om obişnuit, o stea care se aprinde în cer la naşterea lor şi se stinge la moartea lor. Geniile acestea orfane de o stea proprie sunt totuşi foarte iubite de Dumnezeu, fiind caracterizate, magistral şi tulburător, prin versuri precum: „În sufletul lor, totuşi ei mari îs şi distinşi, / Căci Dumnezeu în lume le ține loc de tată / Şi pune pe-a lor frunte gândirea lui bogată". Revelația naturală, prezentă de altfel în toate religiile mari ale omenirii, foarte personalizată de Eminescu în această minunată postumă, în care se configurează de fapt un alt mit poetic al condiției creatoare, este textualizată frecvent: „Când Dumnezeu creează de geniuri o ceată…"; „A pus în tine Domnul nemargini de gândire"; „Cum Dumnezeu cuprinde cu viața lui cerească / Lumi, stele, timp şi spațiu ş-atomul nezărit, / Cum toate-s el şi dânsul în toate e cuprins / Astfel tu vei fi mare ca gândul tău întins". Se reliefează în aceste ultime versuri credința creştină a lui Eminescu cu o pronunțată coloratură panteistă, atestată şi în alte forme din variantele poemului postum, în care se insistă pe ideea unicității instanței divine conjugată cu credința în unitatea lumii naturale întru dumnezeire: „Cum toate-s el şi dânsul e toate la un loc" ori „Cum toate-s el şi dânsul este coprins într-una". Aceeaşi valoare atotcuprinzătoare a unității divine, ca un tot organic şi indivizibil, era conferită în variantele *Luceafărului* lui Brahma, ca zeu vedic creator al universului: „Că mii de oameni, neam de neam / Că soarele şi luna / Se nasc şi mor în sfântul Brahm / În care toate-s una"[11]. De altfel, panteismul ca o concepție filosofică sistematizată abia în 1705 are elemente esențiale mult mai vechi, având forme pe deplin închegate în antichitate, în reli-

---

[10] Rodica Marian, *Povestea magului călător în stele – ontologie a lunii, a morții şi a creației artistice*, în „Studii eminescologice", 6, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2004, p. 29-43.

[11] Rodica Marian, Felicia Şerban, *Dicționarul Luceafărului eminescian*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2000, p. 193.

giile asiatice, mai ales în brahmanism, hinduism, daoism, mai ales în doctrina Vedanta.

Rosa Del Conte spunea că Eminescu se inserează, ca spirit, în mentalitatea religioasă autohtonă, într-o gnoză răsăriteană deschisă sensului cosmic al numinosului, în care universul însuşi se propune ca figură sacrală, ca primă hierofanie. Pe de altă parte, religiozitatea de tip patriarhal şi tradiţiile folclorice româneşti l-au predispus pe Eminescu să fie cu totul deschis „climatului magic al filosofiei şi poeziei romantice germane, cât şi celui mitic al gândirii orientale”[12], întrucât sacralitatea în structurile matriceale stilistice tracice şi cele indice au numeroase afinităţi[13]. Într-un fel apropiat, Lucia Cifor subliniază, mai recent, că „religiozitatea lui Eminescu – oricât de necanonică şi sincretică este – tinde să se grupeze cu cea specifică religiilor simbolurilor, adică cu acele religii în care sacrul este trăit mai ales ca hierofanie”[14]. Adoptând acest punct de vedere, *lumina din lumină* ar putea fi considerată ca un simbol „ecumenic”[15], adiacent marilor simboluri eminesciene, simbol ecumenic care şi în sine, cât şi ca un component al unei structuri fundamentale de sacralitate, proliferează un halou de sensuri şi cheamă pe axul hermeneutic al operei eminesciene alte şi alte direcţii ori nuanţe de sens, de fapt deschideri semantice interpretative. Dintr-o perspectivă modernă de semiotică cu orientare pragmatică, *lumina din lumină* constituie, după opinia mea, o figură textuală, care degajă un sens nou integrat semanticii poetico-contextuale. Din motive de fluenţă a demersului o voi numi în continuare figură semantică (poetică).

Apariţia sintagmei *lumină din lumină* în finalul unei variante (găsită în manuscrise într-o formă definitivată) a postumei „Povestea magului călător în stele”, versiune aflată în manu-

---

[12] Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 270.
[13] Vezi lucrările lui Cicerone Poghirc, mai ales, anticipat oarecum de Lucian Blaga, filosoful culturii. Un comentariu pe această temă în Rodica Marian, *Luna şi sunetul cornului. Metafore obsedante la Eminescu,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 71, 81 etc.
[14] Lucia Cifor, *op. cit.,* p. 126.
[15] Despre simbolurile ecumenice în jurul cărora „nici o hermeneutică nu este excesivă”, vezi Mircea Eliade, *Despre Eminescu şi Hasdeu,* Editura Junimea, Iaşi, 1987, p. 22.

scrisul 2285, filele 114-122, trebuie subliniată ca semnificativă, cu atât mai mult cu cât forma de dialog dramatic în care fragmentul de basm poematic este redactat la Berlin, în anul 1873, după demonstrația şi lecțiunea editorului academic Perpessicius, pare să sugereze că întregul poem ar fi fost proiectat într-o formă de dialog. Prințul, devenit călugăr, îi răspunde, în finalul fragmentului, interlocutorului său, magul, după ce acesta îi dojenise dorința de a se descătuşa cu sufletul său „liber" din „temnița" „corpului de lut": „Mă duc… poate într-alt loc să-mi vie înainte / Divina arătare… Cobori din cer! O vină / În taina vieții mele, *lumină din lumină!"* (s. n.)[16].

Semnificația sintagmei creştine este asociată în contextul acesta cu aria semantică complexă a dorului, cu propensiunea spre perfecțiune, totodată aspirație către absolutul frumuseții[17]. „Divina arătare" implorată prin expresia *lumină din lumină* dobândeşte un nou efect de expresivitate, care învăluie efluviile de atmosferă magică ale basmului cu o aură de sfințenie. Această semnificație nouă pentru căutarea desăvârşirii înalță sentimentul la dimensiunea unei fără de margini, imperioase nevoi spirituale, ca o inițiere în aureola seninătății celeste. Din punctul meu de vedere, statutul semantic al contextului din acest final de basm este puternic marcat de substituirea caracterizantă a „divinei arătări" cu *lumina din lumină*, avertizând asupra înțelesului profund al aspirației eroului, care nu mai caută o simplă himeră fără trup, ci o eliberare prin mântuitoare lumină spirituală, asemănătoare cu sfințenia neintermediată a fiului lui Dumnezeu.

O rezonanță şi mai tulburătoare a figurii semantice *lumină din lumină* vine, în opera lui Eminescu, dintr-o postumă, variantă a unui proiectat text dramatic, numit *Cassiodor*: „Diodor, vezi tu zenitul deasupra ta? Este sufletul tău… ce este sufletul? Este [ființa] un înger înamorat într-o formă [într-un corp de om]? Eşti tu. [Zenitul tău o stea, cine ştie ce lume nemărginită purta vuietul destinelor tale deasupra capului tău.] Cât eşti de mare în nouri, cât eşti de fericit jos, simți că eşti *lumină din lumină, Dumnezeu din Dumnezeu"* (s. n.). Fragmen-

[16] M. Eminescu, *Opere* V, *Poezii postume, ed. cit*., p. 156.
[17] Cristian Tiberiu Popescu, *Eminescu. Antiteza*, Editura Libra, Bucureşti, 2000, p. 100.

tul acesta este citat de G. Călinescu[18] pentru a ilustra ideea de înger de pază în viziunea lui Eminescu şi este reluat, mai recent, de un analist[19] pentru a susţine aceeaşi accepţiune semantică contextuală a sintagmei. Astfel formulei *lumină din lumină, Dumnezeu din Dumnezeu*, cuprinsă în descrierea sufletului-înger, i se conferă, implicit, un statut de component atributiv sau calificativ în cea mai frumoasă succesiune de imagini poetice reprezentând descrierea îngerului de pază.

Şi mai lămuritor este următorul fragment din aceeaşi piesă postumă, pe care-l reproduc în continuare, pentru importanţa ideilor şi a viziunii derivate din primele imagini cuprinse în varianta textului citat de Călinescu, respectiv cele implicite în textul variantei, reluând curgerea textului după „Eşti tu": „Simt, gândesc – inima mea un ocean cu valuri nenumărate, creierii mei un paladiu tencuit de-nţelepciune, şi cu toate acestea fiinţa mea singură e un tron fără rege, un templu fără zeu […] *Când fiinţele se-mbină / Când confund pe tu cu eu / E lumină din lumină / Dumnezeu din Dumnezeu* […] oare dacă mor eu, moare şi ea (acea lume din zenit!)… *Esistenţa mea… iluziune*, viaţa mea: un vis […] Voi să uit că am trăit, căci n-am trăit, voi trăi"[20].

Din punctul meu de vedere, această filă din proiectul teatral *Cassiodor* este elocventă pentru seninătatea spuselor eminesciene privitoare la indistincţia eurilor, făcând parte dintre argumentele rămase mai ales în manuscrise (ca scurte fulguraţii meditative) şi care atestă aderarea lui Eminescu la o concepţie non-dualistă a lumii, la unitatea de esenţă dintre sufletul individual şi cel absolut. Fără să insist acum asupra sursei brahmanice a acestei poziţii de gândire, nici asupra coincidenţelor învăţăturilor indice cu filozofia lui Platon, vreau să observ, în acest moment al demonstraţiei, că aceste „gânduri" devenite atât de marcat eminesciene prin caracterul sincretic al sacrului şi al religiozităţii cuprinse în ele, atestă, fără nici o îndoială, prin insistenta reluare a formulelor din crezul creştin, că tânărul

---

[18] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1969, p. 33.
[19] Cristian Tiberiu Popescu, *op. cit.*, p. 173.
[20] Mihai Eminescu, *Opere,* IV*, Teatru*, ediţie critică, note şi variante de Aurelia Rusu, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 427.

Eminescu[21] avea adânc impregnată în minte rugăciunea creştină şi mai ales mărturisirea de credinţă. Mărturia lui Slavici concordă cu conţinutul ideatic al acestei opere postume: „Eu crescusem în biserică; iară el [Eminescu] cunoştea, la vârsta de douăzeci de ani, nu numai învăţăturile cuprinse în Evanghelii, ci şi pe ale lui Platon, pe ale lui Confucius, Zoroastru şi Buddha; şi punea religiozitatea, ori şi care ar fi fost ea, mai presus de toate”.

Nu pot să nu mă opresc, în treacăt, printr-o imperioasă asociaţie de idei, la poemul lui Lucian Blaga, intitulat chiar *Lumină din lumină*, care face parte din cel de al cincilea volum de versuri *La cumpăna apelor*, volum în care drama lăuntrică a poetului anunţă primele semne de clarificare. Este bine cunoscută complexitatea credinţei lui Blaga, cultura sa teologică, dar şi relaţiile tensionate ale filozofului cu dogmatismul ortodox; trebuie observată fermitatea profilului său adânc ancorat în zona profunzimilor mistice, altfel spus apetenţa pentru sacru, mister şi tradiţie mitică, într-un aliaj inconfundabil, care include şi o doză importantă de ancorare culturală şi intelectuală în arealul teologic al creştinismului. Poezia cu acest titlu este semnificativă, finalul ei reproducând, mai dezvoltat, formularea de mare concentrare teologică din Crezul creştin: *lumină din lumină, Dumnezeu adevărat.* Imaginea dominantă a poemului este aparent o simplă transgresare a atributelor christice asupra unui peisaj centrat pe figura animată a taurului, încremenire ceremonială, simbolic concentrată, ca o stampă japoneză: „În mijlocul dimineţii stă taurul neînjugat. / Stăpâneşte un câmp. Luceşte ca o castană / proaspăt cojită. / Printre coarnele lui soarele vine în sat. // Lângă apa lină stă în puterea zorilor taurul / nemişcat. Înălţat şi frumos. / E ca Iisus Christos: / lumină din lumină, Dumnezeu adevărat”. Panteismul pe care-l observam în postumele eminesciene este dus aici la extrem, în sensul că ideea consubstanţialităţii divine impregnează metafora textuală, sacralizând imaginea forţei naturale într-un imn al libertăţii şi al măreţiei.

[21] Textul atestă fragedа tinereţe a poetului care încropea acest proiect teatral: „Existenţa mea… iluziune, viaţa mea: un vis. Instrument ce conţii în tine toată existenţa mea, din 18 ani a copilăriei, te atârn d-o marmură, fie marmura uitărei, voi să uit că am trăit”.

Vom vedea mai departe cum *lumina din lumină* are un rol funcțional important în definirea condiției de increat a eroului numit Hyperion, descris în natura sa de Logos, mai ales în variantele *Luceafărului*. Ca să rămânem deocamdată în contextul de reflecție al filei citate din proiectul *Cassiodor*, pentru a sublinia preocuparea gânditorului şi poetului în direcția identității în alteritate a eu-rilor şi a unității universului creat, se cuvine să mai adaug o notație dintr-un manuscris eminescian, adesea citat şi prea puțin corelat cu alte contexte ideatice ale ansamblului operei: „Oare eu, tu, el nu e totuna. (Oare astea nu se confundă într-un individ) […] Eu e Dumnezeu" (Eminescu, Ms. 2262) sau „Oare câți oameni sunt într-un singur om?" (*Sărmanul Dionis*).

În comentariile avansate de Cristian Tiberiu Popescu privind interpretarea fragmentului din *Cassiodor* ca o ilustrare magistrală a statutului de înger păzitor se precizează că ideile eminesciene se înscriu în succesiunea platonică a noțiunii de intermediar sau mediator, noțiune apropiată romanticilor. În ordinea de idei care interesează aici, trebuie să amintesc că aceeaşi interpretare este aplicată şi condiției nemuritorului zmeu din basmul versificat *Fata în grădina de aur*. După cum se ştie, în acest basm versificat, îndeobşte recunoscut ca primă formă a ceea ce va fi poemul *Luceafărul*, există elemente ce anticipează poemul definitiv. Când zmeul se înalță până la Adonai, cerându-i Creatorului să-i schimbe soarta, răspunsul acestuia îmi pare semnificativ, mai ales prin reliefarea esenței de făptură necreată a celui care imploră existența pământeană şi care este apelat prin vocativele „demone" şi „Eone": „Şi tu ca ei voieşti a fi, demone, / Tu, care nici nu eşti a mea făptură, / Tu ce sfințeşti a cerului coloane / *Cu glasul mândru de eternă gură…* / *Cuvânt curat ce-ai existat, Eone,* / Când Universul era ceață sură…?" (s. n.). Numele propriu Eon, înțeles din perspectiva filozofiei lui Platon, presupune o emanație a puterii divine. Lucian Blaga l-a definit chiar pe eroul titular al *Luceafărului* prin condiția eonică, preluând termenul *eon* din

sistemele gnostice[22], cu semnificaţia de fiinţă sufletească veşnică, ca un intermediar între Creator şi fiinţele create. D. Caracostea consemnează şi el acest conţinut semantic al lui Eon, subliniind intenţia stilistică[23] a rostirii acestui nume în momentul în care Dumnezeu vrea să-l trezească pe zmeu la conştiinţa supremei sale demnităţi. Accentul stilistic este desăvârşit apoi de Eminescu, în textul poemului *Luceafărul*, chiar în forma publicată antum, prin primul cuvânt rostit de „Părintele ceresc" în aşa-numitul său discurs, cuvânt care este tot un vocativ şi care devine, prin acest act de botez, noul nume al eroului, Hyperion (până aici acest nume nu apăruse în text, eroul fiind numit constant Luceafărul). Interesant în mod deosebit, din perspectiva abordată în acest demers, este faptul că eonul, ca făptură increată, se „confundă"[24] cu Logosul însuşi, astfel în basmul versificat de Eminescu apar substitutele numelui Eon, foarte expresive şi exacte: *eternă gură* şi *cuvânt curat.* Aşadar, adevărata natură nemuritoare a zmeului, precum adevărata natură a celui numit iniţial Luceafărul, apoi Hyperion, ni se dezvăluie a fi Logosul însuşi. De fapt, tot în această primă formă versificată a basmului ce stă la originea *Luceafărului* se conturează şi natura increată a „figurii" zmeului, proiectându-se, de pe acum, unitatea, consubstanţialitatea, celui ce va fi revelat sub numele Hyperion cu instanţa divin creatoare: „Şi tu ca ei voieşti a fi, demone, / *Tu care nici nu eşti a mea făptură*; / Tu ce sfinţeşti a cerului coloane / Cu glasul mândru de *eternă gură… / Cuvânt curat ce-ai existat, Eone, / Când Universul era ceaţă sură*…?"[25] (s. n.). Este evidentă condiţia de făptură necreată[26] de Dumnezeu, precum şi existenţa sa independentă, asi-

---

[22] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1944, p. 323.

[23] D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană,* editura Junimea, Iaşi, 1987, p. 66.

[24] Vezi această observaţie şi la Marin Mincu, *Mihai Eminescu, Luceafărul*, tabel cronologic, prefaţă, comentarii şi bibliografie de Marin Mincu, Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p. XX.

[25] M. Eminescu, *Opere,* VI, Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Editura Academiei, Bucureşti, 1963, p. 62.

[26] G. Călinescu afirmă cu convingere tocmai contrariul: „Hyperion nu e absolutul, ci este o fiinţă creată („ieşită în lume") de durată infinită, căci altcum n-

milabilă cu ceea ce în *Crezul* creştin se spune despre Fiul lui Dumnezeu, „născut, iar nu făcut, mai nainte de toţi vecii".

Încă din primele rânduri ale Evangheliei după Ioan, Mesia este declarat Cuvântul lui Dumnezeu: „La început era Cuvântul şi Cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era cuvântul" şi „totul printr-însul s-a făcut". În diferite sisteme religioase, logosul reprezintă una dintre legăturile bunului Dumnezeu cu materia. Evaghelistul Ioan îl consideră pe Iisus ca o întruchipare a Cuvântului: „şi Cuvântul s-a făcut trup", şi tot în această evanghelie termenul „lumină" se referă „nu atât la sfinţenia lui Dumnezeu, cât la revelaţia dragostei Lui în Cristos şi la penetrarea acelei dragoste în vieţile întunecate de păcat"[27]. Într-o lucrare dedicată conexiunilor dintre cărţile sfinte ale omenirii, Ferdinand Comte, subliniază că prologul Evangheliei după Ioan sugerează nouă etape ale istoriei lumii: „Cuvântul în Dumnezeu, fapta lui în Creaţie, rolul lui de *lumină a lumii*, mărturia lui Ioan Botezătorul, venirea cuvântului printre oameni, darul filiaţiei divine, întruparea în om, o nouă mărturie a lui Ioan şi întoarcerea lui Iisus lângă tatăl său"[28]. Tot în Evanghelia după Ioan, conform filozofiei gnostice contemporane lui, se arată că logosul are următoarele însuşiri: viaţă, *lumină*, slavă, iertare, *adevăr* şi plinătate.

Dionisie Areopagul, numit pe nedrept Pseudo-Dionisie Areopagitul, autor al „celei mai transcendente gnoze creştine"[29], în lucrarea *Numele divine* are un capitol intitulat *Despre bine, **lumină**, frumos, dreptate, extaz, zel, şi că răul nici nu există, nici nu este din existenţă şi nici nu-i inerent lucrurilor existente,* capitol în care se arată, în esenţă, că de la *bine* vine ***lumina***, aşadar *binele* se numeşte lumină spirituală, „de aceea binele este proslăvit cu numele de lumină"[30].

---

ar avea înţeles să-şi ceară pieirea", în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, 1944, p. 418.

[27] *Dicţionar biblic*, Editura „Cartea Creştină", Oradea, 1995, p. 780.

[28] Ferdinand Comte, *Cărţile sfinte*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1994, p. 44.

[29] Vezi dezbaterea mult mai largă şi lămuritoare la Vasile Lovinescu, *Consideraţii asupra formulei «Gnothi seauton»*, în *idem, Mitul sfâşiat. Eseuri de ieri şi de azi,* Institutul European, Iaşi, 1993, p. 109-110.

[30] Dionisie Pseudo-Areopagul, *Despre numele divine. Teologia mistică*, Institutul European, Iaşi, 1993, p. 73-74.

Pe de altă parte, întrucât în textul versiunii genuine a poemului *Luceafărul*, o primă versiune considerată adesea bruionară, cea notată de Perpessicius cu litera A, apare numele Brahma, repetat, se cuvine să observ aici faptul că în comentariile vedice definirea lui Brahma este circumscrisă prin identificarea acestuia ca esență a lumii – ca *Lumină a Luminilor* –, totodată şi Marele Stăpân al Universului. Dacă comentariile sanscrite îl explicau pe Brahma, zeu suprem simbolizând absolutul şi creația universală, ca pe o sursă a universului, cele moderne îl compară cu Logosul neoplatonic şi creştin (A. Weber). „Noțiunea de logos se regăseşte, în acelaşi polisemantism puțin diferențiat, şi în filozofia mitologică a altor arii istorice… personificând noțiunea de verb creator într-un zeu intermediar dintre divinitatea energetică şi cosmos, fie considerând-o expresia impersonală a acelei divinități”[31].

În *Dicționarul Luceafărului eminescian,* sensul **5** al articolului *lumină* este tocmai cel de „simbol al divinității şi al lui Hyperion”, iar „sintagma *lumină din lumină* exprimă raportul dintre Demiurg şi Hyperion”[32]. Contextele ilustrative ale sintagmei se pot grupa semnificativ, unele aparținând primei variante genuine a poemului, celelalte ultimei variante, păstrată parțial, ambele versiuni eliminate de poet în opțiunea pentru textul definitiv, în care predomină formele unei versiuni mijlocii şi care seamănă, cel mai mult, cu versiunea a treia, cea notată de Perpessicius cu litera C. Toți marii editori ai poemului au observat că textul definitiv (antum) pare să revină preferențial la expresia şi structura de conținut a versiunii C. Aşa încât din aceste texte manuscrise (versiunea A şi versiunea D) nu au rămas în textul poemului publicat de poet multe bijuterii ideatice, figuri semantice ori imagini expresive, superioare limbajului textului antum, precum nu a rămas nici sintagma elocventă semantic şi expresiv *lumină din lumină*.

Din versiunea A putem enumera foarte interesante versuri care insistă asupra consubstanțialității condiției hyperionice cu

[31] Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, p. 302.

[32] Rodica Marian, Felicia Şerban, *Dicționarul Luceafărului eminescian*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2000, p. 113.

cea demiurgică, entitatea numită Hyperion fiind parte a acesteia din urmă, întocmai ca identitatea divină a Fiului cu Tatăl Ceresc: „Căci răsărit din adâncimi / *Lumină din lumină / Eşti parte tu din mine* / Şi eu nu pot să mor” (s. n.)[33]; „Tu din eternul meu întreg / Rămâi a *treia parte* / Cum vrei puterea mea s-o neg / […] Cum vrei să-ți dărui moarte?”. Ideea apartenenței lui Hyperion la întregul Creatorului rămâne şi în versiunea C, dar nu este reținută în textul definitiv, mult mai încifrat şi mai eliptic în descrierea naturii nemuririi eroului ambivalent Luceafărul-Hyperion: „Tu din eternul meu întreg / Te-ai smuls o stea senină / Cum vrei puterea mea s-o neg / *Lumină din lumină”.* Tot în versiunea A există calificarea atributivă de *adevăr* pentru cel care este totodată *Lumină din lumină:* „Tu adevăr eşti datorind / *Lumină din lumină /* Şi adevărul nimicind / M-aş nimici pe mine” sau „Ca adevăr din sânul meu / Tu faci din mine parte / Dar adevărul ca şi eu / Noi nu cunoaştem moarte”.

Versiunea D a marelui poem *Luceafărul*, versiune păstrată incomplet, este în schimb mai abundentă în descrierea condiției de făptură increată a lui Hyperion, cu toate prerogativele şi atributele acesteia: „Nerăsărit şi neapus / *Lumină din lumină”;* „Făr’ de apus ai răsărit / *Lumină din lumină*”; „Căci din adânc ai răsărit / *Lumină din lumină*”; „Fiind din veci nerăsărit / *Lumină din lumină*”. La acestea se adaugă cele câteva contexte care insistă asupra „curățeniei” făpturii necreate, care nu poate fi atinsă de nimicnicie, durere şi suferință ca semne ale vieții, în ciclul nesfârşit al renaşterii din moarte, concepție proprie filozofiei şi religiei brahmanice şi budiste, într-o anume măsură arealului religios indic: „Cum ai putea să fii zidit / Din *lacrimi şi din vină –* / Când eşti din veci nerăsărit / *Lumină din lumină*” sau „Tu nu poți fi închipuit / Din lacrămi şi din tină / Făr’ de-asfințire răsărit / *Lumină din lumină*”.

Față de cele câteva citate şi comentarii creştine ale semnificației *luminii* şi ale *Cuvântului* divin enumerate mai sus, variantele din poemul *Luceafărul* vor fi elocvente mai ales în privința câtorva proprietăți semantice prin care se relevă condiția hyperionică de „adevăr”, respectiv consubstanțialitatea sa

---

[33] Toate sublinierile sunt făcute de autoarea demersului de față.

cu *Adevărul* Creatorului, precum şi semantismul în care se reflectă statutului său de făptură increată, atemporalitatea sa, altfel spus, veşnicia fără început şi sfârşit a naturii hyperionice. De asemenea, în mod oarecum neaşteptat, ni se relevă condiția hyperionică ca persoană (entitate) a treimii divine, accepțiune mai curând creştină, deşi trinitatea este o dogmă şi în hinduism, în mitologia vedică, de pildă, ca şi în alte religii vechi: „Tu din *eternul meu întreg* / Rămâi a *treia parte /* Cum vrei puterea mea s-o neg / Cum pot să-ți dărui moarte". Se înțelege subtextual, aşa cum câțiva eminescologi au remarcat şi cum cu altă ocazie am analizat pe larg, că darul morții incumbă de fapt darul vieții, pentru că Luceafărul îndrăgostit cerea de fapt întruparea în viață. Dar „darul" individuațiunii îi este interzis celui care, în condiția lui esențială, este Hyperion, Eminescu păstrându-şi eroul în arealul metafizic creştin al consubstanțialității cu divinitatea (formulată în Crezul de la Niceea, în anul 325) nu şi cu condiția umană, formularea dogmatică *lumină din lumină, Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat,* fiind anterioară celei care statuează „consubstanțialitatea" lui Hristos cu oamenii, în umanitatea sa. Sfântul Maxim Mărturisitorul (580-662), care este considerat cel mai mare părinte al bisericii creştine, a ştiut să echilibreze sensul oriental al unității lui Hristos cu sensul occidental al dualității sale şi a fundamentat teologic caracterul ireductibil al libertății. În Hristos se contopesc două voințe naturale de nedespărțit, de neschimbat, de neconfundat, dar ele nu sunt opuse, ci actul volitiv uman aderă la cel divin[34].

Acest areal sacru şi de religiozitate medieval-europeană, perioadă în care biserica creştină îşi stabilizase dogma treimii divine, se întrepătrunde cu un filon religios şi filozofic oriental, în care sfințenia, condiția de accedere şi de rămânere întru divinitate este posibilă numai în afara vieții şi a tumultului ei, întrucât veşnica revenire a existenței pământeşti, eterna întoarcere din moarte, era considerată ca element negativ, ca o vină ce trebuie ispăşită: „Cum ai putea să fii zidit / Din lacrimi şi din vină – / Când eşti din veci nerăsărit / Lumină din lumină". Textul

[34] Cf. Oliver Clément, *Cristos din mărturisirea de credință*, în Jean Delumeau, *Religiile lumii*, Editura Humanitas, 1996, p. 49-60.

eminescian al variantelor *Luceafărului* incorporează, din acest punct ultim punct de vedere, întreaga filozofie indică, conform căreia *samsara*, adică ciclul reîncarnărilor, care este suferință, nu se poate curma decât prin contopirea sufletului individual (atman) cu cel universal (brahman); aşadar Brahman – *Lumina Luminilor* – este izvorul originar şi ținta ultimă a tot ce există. În privința asocierii de sens între atemporalitatea lui Hyperion şi calificarea sa constantă ca *Lumină din lumină*, tot în versiunea D, regăsim elemente semantice lămuritoare: „Noi nu avem nici timp, nici loc, / Şi nu cunoaştem moarte // […] Când eşti din veci nerăsărit / *Lumină din lumină* / Când tu Hyperion rămâi, / De *nu mai poți apune*" (s. n.).

Argumentele relevate în această abordare se constituie într-un ansamblu structurat, de fapt, ca o suplimentare la cele două capitole ale cărții *„Lumile" Luceafărului*, în care se dezbate pe larg natura lui Hyperion[35], precum şi necesitatea organic semantică a păstrării textului versiunii antume a poemului, cea publicată de poet (numită şi versiunea Perpessicius) şi nu a celei pe care Maiorescu o editează în volumul princeps de *Poezii*. Din versiunea Maiorescu lipsesc trei strofe ale discursul Părintelui Ceresc, cele pe care eminescologia le asimilează de obicei sub numele generic de „ofertele" demiurgului. În esență, insistam acolo, asupra diferenței dintre *a exista* şi *a trăi*[36], deosebire care pare să fie conexiunea semantică de profunzime ce justifică necesitatea strofelor 82-84 şi nemodificarea strofei 85. „Ofertele" de destine exemplare – posibile pentru entitatea hyperionică – se înscriu în variabilele existenței, pe când cerința Luceafărului de a muri, implicit de a trăi, nu se poate înseria decât ciclicității perpetue a renaşterii din moarte, proprie oamenilor, ca şi întregii naturi cosmice şi pământeşti.

Dezbaterea temeiniciei şi justificării versiunii Perpessicius, cu nuanțări privind istoria problematicii acestor trei strofe în literatura *Luceafărului* este şi punctul crucial al argumentelor biblice care-au stat la baza inspirației eminesciene, argumente

---

[35] Rodica Marian, *«Lumile» Luceafărului*, Editura Remus, Cluj, 1999, vezi capitolele *Hyperion şi recuperarea morții* şi *Despre natura lui Hyperion, semnificația retragerii lui şi despre iubire.*

[36]*Ibidem*, p. 147-150.

furnizate de studiul lui Alin Mihai Gherman. Mai întâi, se validează, implicit, vestita teorie a obscurităților din *Luceafărul*, ce ar explica inapetența lui Maiorescu pentru forma poemului incluzând exprimări criptice, dar nuanțarea expusă de acest cercetător este importantă, ea priveşte numai necesitatea unor explicații („glosări care pot aduce clarificări neaşteptate") privitoare la reconsiderarea primei strofe dintre cele trei ale „ofertelor"[37]. Pe de altă parte, se poate întrevedea, din spusele sale, faptul că cele trei strofe sunt interpuse între două părți ale discursului demiurgic care „au evidentă legătură retorică între ele", ceea ce se întoarce oarecum la justificarea parțială a revenirii la versiunea Maiorescu, propusă mai recent de excelentul eminescolog Petru Creția[38]. Importantă este argumentarea lui A. M. Gherman privind reinterpretarea primei strofe (dintre cele trei), subsumată îndeobşte intenției de propunere a unui destin exemplar pentru alternativa morții, anume a unui destin orfic[39] (sau ca o putere a creației superioare), pentru că textul strofei arată cu claritate că puterile orfice „sunt o calitate a *acelei voci* şi nu o ipostază a puterii oferite lui Hyperion. Mai mult chiar, privită cu atenție, strofa ne relevă o amenințare mascată sub forma interogației"[40]. Strofa astfel analizată este „Vrei să dau glas acelei guri / Ca dup-a ei cântare / Să se ia munții cu păduri / Şi insulele-n mare?". Explicația poate veni, arată cercetătorul, din compararea strofei cu unele pasaje din *Apocalips,* glasul *acelei guri* fiind trâmbița amenințătoare care anunță mutarea munților şi nu cântecul orfic. Astfel, cererea Luceafărului antrenează o evocare apocaliptică, amenințător anticipată de Creator, ca o reacție previzibilă a sfârşitului lumii, prăbuşirea lumii fiind

---

[37] Reamintim cele trei strofe în discuție: „Vrei să dau glas acelei guri / Ca dup-a ei cântare / Să se ia munții cu păduri / Şi insulele-n mare? // Vrei poate-n faptă să arăți / Dreptate şi tărie? / Ți-aş da pământul în bucăți / Să-l faci împărăție. // Îți dau catarg lângă catarg / Oştiri spre a a străbate / Pământu-n lung şi marea-n larg/ Dar moartea nu se poate".

[38] Petru Creția, *Editarea operei poetice a lui Eminescu. Bilanțul unui veac*, în „Viața Românească", 1987 şi 1988, p. 17-24 şi 58-64.

[39] Interpretarea clasică în acest sens, urmată apoi de cei mai diferiți analişti, uneori cu variațiuni ori mici diferențe, aparține lui G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Bucureşti, 1979, p. 99.

[40] Alin Mihai Gherman*, art. cit*., p. 166-167.

o consecință a umanizării lui Hyperion. Perspectiva lecturii biblice a acestei strofe se relaționează, explicit, şi de condiția hyperionică a Luceafărului, respectiv de natura consubstanțialității sale cu Părintele creator, exprimată atât de clarificator prin sintagma creştină *lumină din lumină.*

Din punctul meu de vedere, acest ultim argument, oarecum adiacent în demonstrația lui Alin Mihai Gherman, este clarificator pentru sincretica[41] imaginație poetică a lui Eminescu în ceea ce priveşte condiția (textuală) a eroului numit Hyperion. Seducătoare şi tentantă ni se pare şi posibila lectura a strofei „orfice" prin amenințarea apocaliptică, numai că analiza paralelă a variantelor poemului contrazice o atare interpretare a *acelei guri*, expresie a textului definitiv, pentru că în versiunea B expresia corespunzătoare este *acestei guri*, iar tonul nu pare deloc amenințător, ci chiar ademenitor. Totodată, ordinea „ofertelor" în variante este inversă față de textul definitiv, destinul orfic fiind plasat ca propunere finală, într-un evident crescendo; de asemenea variantele sunt lămuritoare pentru statutul concret-istoric al destinelor exemplare oferite lui Hyperion: „Şi dacă vrei să fii un sfânt / Să ştii ce-i chinul, truda / Îți dau un petec de pământ / Ca să te cheme Budha. // De vrei în număr să mă chemi / În lumea ce-am creat-o / Îți dau o fâşie de vremi / Să te numească Plato. // *Pot să dau glas acestei guri* / Ca la a ei cântare / Să meargă munții cu păduri / Şi insulele-n mare"[42]. Faptul ca pe Eminescu l-a obsedat magia „cântării", aşa cum a fost ea ipostaziată în mitul orfic, este relevat şi de un fragment din *Memento mori*, în care aceeaşi forță a cântului lui Orfeu apare cu efectele catastrofice izvorâte din puterea seducătoare a legendarei harfe: „De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cântări îmflată, / Toată lumea după dânsa de-al ei sunet atârnată, / Ar fi curs în văi eterne, lin şi-ncet ar fi căzut…".

Tema inculcată în sintagma *lumină din lumină,* preponderent dezvoltată în demersul de față, se cuvine, desigur, inte-

---

[41] În *«Lumile» Luceafărului*, insistam asupra altor determinări textuale care circumscriu condiția hyperionică, iar argumentul atributului *lumină din lumină* era numai implicit tratat, ca ilustrare a increatului.

[42] Mihai Eminescu, *Luceafărul. Text poetic integral*, ediție critică, introducere şi comentarii de Rodica Marian, Editura Remus, Cluj-Napoca, 1999, p. 32.

grată într-un ansamblu de mărci şi dovezi textuale care circumscriu natura hyperionică a personajului titular din *Luceafărul*, precum şi în contextul corelărilor acestei exprimări textuale cu principalele surse şi afinităţi ale sentimentului sacru al lui Eminescu, ceea ce am jalonat, în esenţă, prin abordarea aceasta.

Analizând numai implicaţiile dezvoltate semantic din contextele variantelor *Luceafărului* în care apare sintagma creştină *lumină din lumină*, devenită în textul integral al poemului eminescian polifonică figură textuală, putem constata, încă o dată, cât de mare este proliferarea pe axul hermeneutic al operei eminesciene, ax numit chiar gigantic[43], a acelui inconfundabil cumul şi evantai de sensuri, ele însele valori perene ale meditaţiei metafizice. Opera eminesciană, cu resursele ei de expresie şi de gândire, încă neepuizate, nici măcar de o cercetare specializată (nu avem, de pildă, un dicţionar al operei integrale, demn de actualitatea ştiinţifică a stadiului de cercetare a variantelor operelor literare) nu conteneşte a ne uimi şi a ne surprinde.

Résumé

Le caractère religieux et chrétien de la création de M. Eminescu peut être mis en évidence si l'on examine certains syntagmes ou images expressives. L'un de ces syntagmes, pas encore étudié d'un point de vue adéquat est la formule du *Crédo* chrétien «lumière de la lumière», présente dans plusieurs ouvrages posthumes du poète. Notre recherche insiste surtout sur les contextes nombreux repérés dans les variantes du poème *Hypérion* où paraît ce syntagme, sur les sens qu'il dégage, tout comme sur d'autres contextes où la «lumière de la lumière» paraît en toutes lettres. Où qu'on trouve ce syntagme, il est à même d'éclairer le contenu de maints autres éléments structurels de l'univers poétique d'Eminescu, en sorte que la sémantique fondamentale du fragment textuel, voire même du texte tout entier, fait jaillir un faisceau de sens différents. Tout en faisant ressortir les éléments d'arrière-plan et de détail de ce que la théologie dogmatique chrétienne appelle *la révélation naturelle*, notre démarche explique comment le

[43] G. Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p. 48.

syntagme «lumière de la lumière» joue un rôle fonctionnel important pour la définition de la condition d'élément primordial du héros que le texte appelle «Hypérion» (décrit ici à travers sa nature de Logos). Le syntagme du *Crédo* chrétien est considéré un symbole «écuménique», qui se joint aux grands symboles éminesciens, tandis que l'analyse ne néglige pas non plus son statut de figure textuelle qui dégage un sens nouveau, intégré à la sémantique poétique contextuelle. D'autre part, puisque dans le texte de la version génuine du poème *Hypérion* le nom de Brahma paraît plusieurs fois, on tient compte aussi du fait que dans les commentaires védiques la définition de Brahma est circonscrite, à savoir identifiée à l'essence du monde – à la *Lumière des Lumières* –, ainsi qu'au Grand Maître de l'Univers. Si les commentaires sanscrits expliquaient Brahma, dieu suprême symbolisant l'absolu et la création universelle, comme une source de l'univers, les commentaires modernes le comparent au Logos néoplatonicien et au Logos chrétien.

Le thème de la consubstantialité inculqué dans le syntagme «lumière de la lumière», auquel la démarche présente accorde une place prioritaire, doit être intégré, évidemment, dans un ensemble de marques et de preuves textuelles censées circonscrire la nature hypérionique du personnage titulaire du poème *Hypérion*, tout comme dans le contexte des corrélations de cette expression textuelle avec les principales sources et affinités du sentiment du sacré chez Eminescu. En essence, une approche pareille se propose de jalonner également la condition hypérionique de «vérité», c'est-à-dire le fait qu'elle est consubstantielle avec la Vérité du Créateur, ainsi que le sémantisme qui reflète son statut d'être incréé, son atemporalité, en d'autres termes l'éternité sans commencement ni fin de la nature hypérionique.

L'analyse des implications développées du point de vue sémantique dans le contexte des variantes du poème *Hypérion* où paraît le syntagme chrétien «lumière de la lumière» (qui devient, lors du texte intégral, une figure textuelle polyphonique) nous permet de constater, une fois de plus, l'étendue sans égal sur l'axe herméneutique de l'œuvre éminescienne (à vrai dire, une axe gigantesque) de ce faisceau et de cet éventail de sens tout à fait incontournables, qui deviennent, eux aussi, des valeurs éternelles de la méditation métaphorique.

Sărmanul Dionis. Cîteva date despre profilul saturnian al personajelor eminesciene

„Dar eu sunt melancolic…” (Mihai Eminescu)

Marilena SPIRIDON BÎRSAN

Astrologia a reprezentat, dintotdeauna, o bogată sursă de imagistică literară, în pofida condamnării ei fără apel de către religia creştină. Printre numeroasele lor semnificaţii[1], stelele (respectiv planetele) au simbolizat infinitul, gloria, profeţia, momentele nopţii, ale anului, soarta sau „influenţa”, iar anumite astre au avut sensuri specifice. Semnificaţiile comune ale influenţei planetelor asupra sorţii umane îşi au originea în teoriile neoplatoniciene, după care stelele trimiteau un fluid eteric în jos, spre pămînt.

Altfel spus, „…sufletele şi trupurile planetelor confirmă şi întăresc, în sufletele şi respectiv trupurile noastre, cele şapte daruri originare ce ne-au fost date de la Dumnezeu […] Darul contemplaţiei este întărit de Saturn…” Citatul îi aparţine lui Marcilio Ficino, comentator al lui Platon, inspirat, se pare, de lucrarea neoplatonicianului Macrobius, *Comentariul la visul lui Scipion*. Putem spune, aşadar, că planetele îşi exercită influenţele asupra sufletului şi trupului[2]. La baza acestei teorii se află concepţia de amprentă/figură planetară, teorie ce va fi preluată, mai tîrziu, de către scrierea cabalistică *Zohar* sub forma amprentei eterne în suflet. Pentru a înţelege mai bine problema în discuţie, se cuvine făcut un scurt istoric al conceptului de *satur-*

---

[1] Cf. Michael Ferber, *Dicţionarul de simboluri literare*, traducere de Florin Sicoie, Editura Cartier, Bucureşti, p. 256.

[2] Despre „peceţile” ce amprentează sufletul uman am mai discutat şi în articolul *Feciorul de împărat fără de stea. Motivul cărţii magice*, în *Studii eminescologice*, vol. 5, 2003.

nian (amintim că, după tratatele de astrologie, planeta Saturn guvernează zodiile Capricorn şi Vărsător).

Astfel, Antichitatea, plecînd de la predominanța în organism a uneia din cele patru umori, bila galbenă, flegma, sîngele şi bila neagră (lat. *atra bilis*, gr. *melaina cholos*, de unde a derivat *melancolie*), a propus o clasificare a principalelor temperamente, a căror existență era datorată tocmai umorilor amintite mai sus: coleric sau bilios, sanguin, flegmatic şi melancolic.

Aristotel, preluînd teoriile lui Teofrast, stabilea existența a două tipuri de melancolie: tipul produs de bila neagră rece, caracterizat de aplecarea spre solitudine, lipsa credinței în Dumnezeu etc., iar un al doilea, produs de predominarea umorii calde, specific unui psihic labil, care se potriveşte, însă, cu genialitatea. Astfel, după Aristotel, melancolia „caldă" se manifestă ca „un acces de veselie, extaz, labilitate, genialitate"[3].

Aşadar, melancolicul genial are predispoziții excepționale, predispoziții ce confereau subiectului o memorie prodigioasă, aptitudini analitice ieşite din comun[4].

În ceea ce-l priveşte pe Marsilio Ficino, direct interesat de explicarea tipului saturnian, deoarece el însuşi era născut în zodia Vărsătorului (sub semnul lui Saturn, adică), acesta afirma că „Saturn nu desemnează de regulă calitatea şi soarta comună a muritorilor, ci pe omul separat de ceilalți, divin sau bestial, blajin sau strivit de o extremă mizerie"[5].

Inspirat de Ficino, iatromatematicianul Johannes von Hasfurt încerca să realizeze, în *De cognoscendis et medendis morbis ex corporum coelestium positione*, nu numai un portret psihic al subiectului „guvernat" de Saturn, ci şi unul fizic. Astfel, saturnianul „are o fața urîtă, ochii mici, îndreptați către pămînt, unul mai mare decît celălalt şi la acesta o pată ori o diformitate; nările şi buzele subțiri, sprîncenele unite, părul negru, sîrmos, hirsut, uşor ondulat, dinții inegali. Barba, dacă are, e rară, dar are trupul – cu deosebire pieptul – păros. E

---

[3] Aristotel, *Problemata*, *XXX*, *1*, în I. P. Culianu, *Eros şi magie în Renaştere*, Editura Nemira, Bucureşti, 1994, p. 79.

[4] Apud Albert cel Mare, care a studiat problema melancoliei calde în *De memoria et reminescentia*, în I. P. Culianu, *op. cit.*, p. 80.

[5] Marcilio Ficino, *Vita coelitus comparanda*, II, în I. P. Culianu, *op. cit.*, p. 80.

nervos. Pielea îi este fină şi uscată, coapsele lungi, mâinile şi picioarele diforme, cu o tăietură la călcîi. Trupul nu-i prea mare, de culoarea mierii, cu miros de capră […]. În constituţia-i fizică prevalează *răceala* şi umiditatea… (s.n.)”[6]. În ceea ce priveşte portretul psihic al saturnianului, după Johannes von Hasfurt, acesta e înclinat să mediteze la sfaturile bune date de alţii, însă, mizantrop fiind, nu le pune în practică, e trist şi solitar şi fără credinţă în Dumnezeu sau în apropiaţii săi. Cît despre semnul Capricornului dominat de Saturn, acesta e „un semn feminin, *nocturn*, inimă a Sudului, solstiţional, hibernal, *mobil*, *întortocheat*, pămîntiu, *melancolic*” (s.n.)[7].

Rezumînd, saturnianul, după „istoricii” săi, este caracterizat de:

1. facultatea *contemplativă* (*theôretikon*) şi de *raţiune* (*logistikon*) – atribuită lui Saturn de către Macrobius şi Proclus;
2. *somnolenţă* şi *capriciu* – Servius;
3. *minciună* – textul hermetic *Poimandres*;
4. *tristicia* sau *melancolie* – codexul florentin care-l comentează pe Macrobius;
5. o excepţională propensiune către *contemplaţia metafizică* şi *raţionamentul abstract* – Marcilio Ficino, influenţat de Macrobius şi Proclus.

Putem vorbi, aşadar, despre ambiguitatea lui Saturn, ambiguitate cunoscută atît de Antichitate, cît şi de Evul Mediu. Marcilio Ficino este, însă, primul care suprapune feţelor saturnianului – bestială şi genială – pe cea a melancoliei. Altfel spus, saturnianul capătă facultăţi imaginative şi predispoziţia spre clarviziune (conferite de melancolie), iar melancolicul, aptitudinea pentru metafizică (specifică lui Saturn).

În ceea ce priveşte personajele eminesciene saturniene, dorim să facem *doar* un studiu de caz care ar putea confirma teoriile expuse de-a lungul demersului nostru critic: Dionis/Dan vs. Ruben/Riven.

Astfel, din punct de vedere fizic, Dionis/Dan are „un cap cu plete de o sălbatică neregularitate”, contrastînd cu „o faţă

---

[6] Johannes von Hasfurt, *De cognoscendis et medendis morbis ex corporum coelestium positione*, în I. P. Culianu, *op. cit.*, p. 78.
[7] *Ibidem*, p. 79.

fină, copilărească”, „vînătă-albă ca şi marmura în umbră”, „fruntea netedă, albă, corect boltită”, cu „ochii tăiaţi în forma migdalei”[8].

Pe plan psihic, acesta trăieşte drama *inadaptării*, oscilînd între *real*/*ireal*. Totodată, simte că lumea în care trăieşte nu i se potriveşte şi vrea să-i transgreseze limitele. Dionis/Dan este ironic şi, în acelaşi timp, observator lucid al realităţii (ironia e, de altfel, forma travestită a *meditaţiei* – a se vedea şi *Cugetările sărmanului Dionis*). Deşi un tip solitar, el are puterea de evadare prin vis (propensiunea spre spaţii necunoscute facilitează separarea sufletului de trup, care îi conferă şi darul clarviziunii). Cunoaşte o stare de *vocatio* (respectiv *somnul*), caracterizată de legătura labilă între suflet şi trup, facilitînd, astfel, independenţa sufletului faţă de lumea sensibilă, care îi permite neglijarea învelişului fizic, fapt ce conduce la contemplarea lumii inteligibile.

Cauza inadaptabilităţii sale la condiţia mundană e datorată nostalgiei după lumea de dincolo, cea inteligibilă (această nostalgie a „obiectului pierdut” e caracteristică, după Freud, sindromului melancolic!), inadaptabilitate ce determină timiditatea şi mizantropia în raporturile cu ceilalţi.

În ceea ce-l priveşte pe Ruben/Riven, acesta cunoaşte două înfăţişări fizice. Una e a unui „om înalt, cu barba sură, cu fruntea mare”, „pe creştet ave un fes mic, asemenea iarmurcei judoveşti” (trimitere indirectă la *Zohar*). El este „un bătrîn de o antică frumuseţe. O frunte naltă, pleşuvă, încreţită de gîndiri, ochii suri, boltiţi adînc în capul cel înţelept, şi barba lungă, care curgea de sub adîncii umeri ai obrazului până pe pieptul întotdeauna cam plecat, îi da arătarea unui înţelept din vechime (asemănare evidentă cu sculptura Moise a lui Michelangelo, care era recunoscut drept natură saturniană! – n.n.). Arătarea lui era liniştită – dar nu blîndă…”[9]. Cealaltă dovedeşte o metamorfozare completă: „Ruben însuşi se zbîrci, barba-i deveni lăţoasă şi-n furculiţe cu două bărbi de ţap, ochii-i luceau ca jeratic, nasul i se strîmbă şi se uscă ca un ciotur de copac şi, scăr-

---

[8] Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*, în volumul *Proza literară*, Editura Minerva, Colecţia *Biblioteca pentru toţi*, Bucureşti, 1989, p. 149.

[9] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 162.

pinîndu-se în capul lăţos şi *cornut*… (s.n.; trimiteri la portretul fizic al saturnianului făcut de Johannes von Hasfurt – n.n.)[10].

Din punctul de vedere al trăsăturilor psihice, Ruben/ Riven are atît facultăţi imaginative şi predispoziţia spre clarviziune, cît şi aptitudini pentru metafizică. În acelaşi timp, ştie să raţioneze abstract, lucru dovedit şi de faptul că îi poate explica învăţăcelului său ce este Dumnezeu, sufletul, omul, metempsihoza etc.

Pentru a-l putea „prinde” pe Dionis, pentru a-i cîştiga încrederea şi sufletul, se foloseşte de pretexte „false” (îl momeşte cu *adevărata* cunoaştere, cunoaştere ce contravine, însă, religiei creştine) pentru a-l convinge – *minciuna*, după cum arătam mai sus, este una din trăsăturile de caracter ale saturnienilor, conferită chiar de planeta guvernatoare. Faptul că şi reuşeşte să-l „deturneze” pe Dionis-călugărul spre credinţele… păgîne, necreştine, demonstrează caracterul deosebit de persuasiv al acestuia („Mult a trebuit păn l-am prins în laţ pe acest *călugăr evlavios*, dar în sfîrşit…”[11]).

Imagine a magului, a alchimistului (figuri recunoscute ca fiind, prin excelenţă, atee, conducîndu-se după alte principii decît cele religioase-creştine), Ruben/Riven, prin însăşi transformarea ulterioară pe care o va suferi, este reprezentarea saturnianului fără credinţă în Dumnezeu (v. portretul psihic al saturnianului făcut de von Hasfurt).

Pentru a întregi portretele celor doi, se cuvine amintită, credem noi, atmosfera în care trăiesc personajele eminesciene avute în discuţie. Aceasta este una… *saturniană*, populată de un întreg „bestiar al melancoliei”[12]. Astfel, Dionis trăieşte „într-o chiliuţă” în care „întunericul îngreuiat cu miros de răşină… era pătruns numai de punctul roş al unei candele care ardea pe o policioară încărcată cu busuioc şi flori de sub icoana îmbrăcată cu argint a mîntuitorului. Un *greier* răguşit cînta în sobă…

[10] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 166.
[11] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 166.
[12] Sintagma îi aparţine lui Jean Starobinski (*La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 50), în George Gană, *Melancolia lui Eminescu*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002, p. 5.

(s.n.)”[13] (Eminescu mai are poezii în care greierul apare ca făcînd parte din acel *bestiar melancolic*: „Dar atuncea *greieri*, şoareci, / Cu uşor măruntul mers, / Readuc melancolia-mi, / Iară ea se face vers… – s.n.”). În ceea ce-l priveşte pe Ruben, camera acestuia este plină de „dulapuri vechi de lemn simplu” în care „erau cărţi legate în piele, *crane* de oameni şi *paseri împăiate* (acelaşi bestiar ca mai sus) pe poliţele din părete, un pat şi o masă pline cu pergamente şi hîrtii; iar *atmosfera grea* de mirosul substanţelor închise în fiole, făclia arunca o lumină turbure, roşie, galbenă şi *somnoroasă* (s.n.).”[14]

Cei doi, Dionis/Dan şi Ruben/Riven sînt feţe ale aceleiaşi medalii, reprezentînd, de fapt, ambiguitatea, dualitatea lui Saturn despre care vorbeam mai sus. De altfel, spre a sublinia dualismul poetului, specific oricărui saturnian, îl putem aminti pe Mihai Dragomirescu, care spunea că: „satanismul eminescian (modalitate de exprimare a saturnianismului, după noi – n.n.) nu este decît expresia extremă *a conştiinţei sale* ***divizate*** (s.n.)”[15].

Marcilio Ficino, unul dintre puţinii saturnieni ce a avut curajul de a-şi analiza trăirile pentru a se cunoaşte mai bine, spunea că „toţi marii oameni care au excelat vreodată într-o artă au fost melancolici, fie că aşa s-au născut, fie că au devenit aşa printr-o meditaţie asiduă”[16]. Eminescu, ca saturnian, intră într-o galerie dintre ai cărei exponenţi îi putem aminti pe Hercule, Bellerophon, Heraclit, Democrit, Socrate, Lucreţiu în Antichitate, pe trubadurii suferind de *amor hereos*, tot un fel de melancolie din Evul Mediu, pe renascentiştii Ficino, Michelangelo, Dürer, dar şi pe cei din secolul al XIX-lea, romanticii „bîntuiţi” de spleenul baudelairian, cît şi de dandysm (Baudelaire, Nerval, Kierkegaard, Coleridge ş.a.). La fel ca şi predecesorii sau contemporanii săi saturnieni, Eminescu a găsit o modalitate de a-şi depăşi limitele, transgresîndu-le, prin acea „meditaţie asiduă” concretizată în opera sa.

---

[13] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 167.
[14] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 162.
[15] Mihai Dragomirescu, *Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1976.
[16] Marcilio Ficino, *Teologia platonica*, XIII; *2* în I. P. Culianu, *op. cit.*, p. 79-80.

Bibliografie:

1. Culianu, Ioan Petru, *Eros şi magie în Renaştere*, capitolul *Psihologia abisală a lui Ficino*, Editura Nemira, Bucureşti, 1994;
2. Eminescu, Mihai, *Proză literară*, Editura Minerva, Colecţia *Biblioteca pentru toţi*, Bucureşti, 1989;
3. Ferber, Michael, *Dicţionar de simboluri literare*, traducere din limba engleză Florin Sicoie, Editura Cartier, Bucureşti, 2001;
4. Gană, George, *Melancolia lui Eminescu*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002.

Résumé

Pourquoi le type saturnien chez Eminescu? C'est un type humain qui revient avec obstination dans son œuvre. Le type saturnien, c'est-à-dire l'homme qui est né sous l'influence de Saturne; de point de vue astrologique, le saturnien est celui qui est né sous les signes zodiacaux du Capricorne (le signe d'Eminescu-même) et du Verseau.

De Platon jusqu'à Freud le saturnien est caractérisé par certains traits physiques et psychiques: de petits yeux, une face désagréable, etc., mais une nature misanthrope, inconstante, *mélancolique*. D'après Macrobius, Proclus, Marcilio Ficino, le saturnien aurait un penchant pour la contemplation méta-physique et le raisonnement abstrait.

Dans l'œuvre eminescienne, le type saturnien est illustré par Dan/Dionis et Ruben/Riven dans la nouvelle fantastique *Sărmanul Dionis*.

Ipostaze ale demonului-daimon din perspectiva unei abordări hermeneutice

Lavinia UNGUREANU

Demonismul eminescian, înțeles ca *daimonie* creatoare (în accepția dată în *Banchetul* lui Platon), reprezintă una dintre metaforele revelatorii ale întemeierii *Dasein*-ului, prin magia verbului poetic, pentru că limba este poezie, rostire originară în sens heideggerian[1], drum al adevărului, care naşte locuri ale deschiderii spre Ființă.

Din această perspectivă, subiectul liric este un intermediar al oracolelor limbii, un mesager între zei şi muritori – la fel ca *daimonia* platoniciană, unificatoare şi potențatoare a creației.

Întemeierea omului eminescian ca *Dasein* se realizează prin parcurgerea câtorva trepte ale locuirii poetice (*existență creatoare*, în termenii filosofiei blagiene)[2]. Dintre direcțiile de ontologizare a eului poetic eminescian, câteva sunt structurate, după opinia noastră, de nucleele de semantizare simbolico-poetică a *demonului-daimon*, prezent în următoarele ipostaze:

1. revolta ca *daimonie* re-cosmicizatoare, rezultată din raportarea eului poetic la natură, lume, istorie, **divinitate**;

2. consolarea prin eros cosmic şi sacralizant, atinsă prin raportarea la semeni, în esență la femeia iubită;

3. depăşirea experienței erotice şi deschiderea spre thanatic prin raportarea la sine şi la moarte, etapa finală, în care *Dasein*-ul se desăvârşeşte, asumând moartea ca putință-de-a-fi[3],

---

[1]Utilizăm conceptele heideggeriene în interpretarea Luciei Cifor. Cf. *Poezie şi gnoză*, Editura Augusta, Timişoara, 2000, p 10.
[2] *Ibidem.*
[3] Michel Haar, *Heidegger şi esența omului,* Editura Humanitas, Bucureşti, p. 39.

conştientizându-şi temporalitatea şi participând la Fiinţă prin creaţia poetică.

Pe o primă treaptă a întemeierii *Dasein*-ului, revolta ca *daimonie* re-figuratoare a lumii pe principiul armoniei platoniciene se degajă din raportarea tensionată, mereu dilematic-interogativă, a omului eminescian, la natură, lume, istorie (*Demonism*, *Gemenii*, *Andrei Mureşanu*), respectiv din raportarea la *divinitate* (*Mureşanu*, *Demonism*, *O, stingă-se a vieţii…*)

La acest nivel al „locuirii poetice" a *Dasein*-ului, *daimonia* eminesciană este expresie a *coincidentia oppositorum*, unind avântul revoluţionar, idealismul romantic[4], expresia modelului cosmologic kantian[5] fundamentat pe ideea genezei continue (*Andrei Mureşanu*, *Demonism*) cu intrarea în armonia primordială prin întoarcerea la fire (*Demonism*, *Mureşanu*) şi prin întemeierea orfică a universurilor compensatorii (visul, iubirea, poezia). Intrarea în armonie este expresia modelului cosmologic platonician[6], fundamentat pe armonia muzicală a universului sferic, stabil şi echilibrat.

1. În această ipostază a deschiderii spre Fiinţă, prin magia instauratoare a cuvântului poetic, se conturează un al treilea model cosmologic, având la bază o altă viziune asupra lumii şi un alt principiu antropic decât modelele kantian şi platonician, identificate de Ioana Em. Petrescu. Acesta este modelul gnostic, fundamentat (la Eminescu, numai) pe *anticosmism* (lumea este rea şi are la bază hazardul şi principiul răului) şi pe *negarea principiului antropic*, constând în ideea că omul a fost creat împotriva lumii, fiind superior creatorului său, un Demiurg ignorant, arogant, egoist, lăudăros[7].

Modelul gnostic al cosmosului eminescian, identificabil în cele câteva poeme citate mai sus, însumează o serie de conotaţii thanatice (finalul poemului *Andrei Mureşanu*, întoarcerea

---

[4] Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu* în *Mihai Eminescu*, Colecţia Eminesciana, Editura Junimea, Iaşi, 1974, p. 32.

[5] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 26.

[6] *Ibidem*, p. 26.

[7] Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, cap. *Demiurgul ignorant*, p. 113.

spre Pământ – Titanul învins din *Demonism*), care conturează deschiderea ființei spre moarte, aceasta din urmă ca posibilitate asumată, ființa devenind ființă-întru-moarte[8], prin conștientizarea temporalității și constituindu-se ca posibilitate-de-a-fi legată de esența *Dasein*-ului.

Moartea este experiența ultimă care desăvârșește *Dasein*-ul, singularizându-l prin depășirea experienței precedente, cea a erosului cosmic și sacralizant, pentru că întemeierea *Dasein*-ului înseamnă împlinirea, prin creație la Eminescu, a faptului-de-a-fi-întru-moarte[9]. Preluându-l pe Denis de Rougemont[10], se poate afirma că erosul eminescian este experiența care oculteaza atracția thanaticului, posibilitate a autenticei edificări a sinelui. Cuvântul poetic împlinește ca posibil thanaticul, ultima treaptă a întemeierii *Dasein*-ului.

Deocamdată însă, la un prim nivel al raportării la natură, lume, istorie și **divinitate**, *daimonul* capătă atribute demiurgice, prin aspirația spre o altă armonie a lumii, lume opusă creației demiurgului malefic, neputincioasă marionetă a propriului său daimon[11], fiind întemeiată pe principiul răului (*Andrei Mureșanu*, *Demonism*) și vizând doar ființarea (nu existența) intramundană în orizontul suferinței.

Demiurgul cel rău, din concepția gnosticilor, are doar puterea de a face să ființeze lumile durerii: „*Puternice, bătrâne, gigante-un pitic, / Căci tu nu ești în stare să nimicești nimic*”, (*Mureșanu*). El este *Trickster*-ul ignorant și lăudăros, manipulat de mama sa – Sophia (Înțelepciunea decăzută, dar și Sophia cea sfântă[12]). Sophia este *daimonul* Demiurgului rău, Demiurg care se proclamă zeu unic și întemeiază doar lumi imperfecte, pentru că materia lor este inferioară[13] (acesta este sensul răului), încercând zadarnic să imite, „după chipul și asemănarea sa”, și

---

[8] Michel Haar, *op. cit.*, p. 35.
[9] *Ibidem*, p. 38.
[10] Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, Editura Univers, București, 1987, cap. *Mitul lui Tristan*.
[11] Ioana Em. Petrescu , *op. cit.*, p. 85-86.
[12] Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 111.
[13] *Ibidem*, p. 117.

fără a fi conştient, tocmai zămislirea de la sine a eonilor superiori, emanaţii ale principiului iniţial – Dumnezeul gnosticilor[14].

Căderea Sophiei, care vrea să-l imite pe Dumnezeu-Tatăl zămislind singură, presupune apariţia relelor care vor forma materia[15], rele pentru că sunt totuşi materie inferioară, incompatibilă cu eonii superiori ai Tatălui. Creaţia lumii materiale, în viziune gnostică, este un accident, o întâmplare, rod al hazardului, iar răul care se află la baza ei şi care – în mod paradoxal – conţine viaţa[16], este doar inferioritatea materiei.

Omul eminescian din poemele acestei prime trepte în locuirea poetică aspiră spre dobândirea „cuvântului nimicirii, / Adânc, demonic, rece” şi îl invocă pe Satan, elogiindu-l ca „mândru geniu al disperării”, „arhanghel al morţii” (*Andrei Mureşanu*). Revolta *daimonului*, care vine să re-figureze lumea rea în planul creaţiei, este inspirată de Sophia gnosticilor, ea acordând omului scânteia de spirit[17] care îl face asemenea pleromei (emanaţia lui Dumnezeu, totalitatea fiinţelor divine[18]), ajutându-l să scape de materie, capcană a Demiurgului ignorant. Înţelepciunea (Sophia cea sfântă) insuflă spirit omului şi îi deschide calea spre cunoaşterea Fiinţei prin viaţă în spirit, care înseamnă, la Eminescu, existenţă întemeiată ca *Dasein* autentic prin creaţie. *Aici*-ul fiinţei eminesciene este creaţia, posibilă prin „cuvântul nimicirii” materiei, „adânc, demonic, rece”, pentru că situează fiinţa-în-deschis faţă cu propriul *Dasein*.

Demiurgul rău din *Andrei Mureşanu* sau din *Demonism* se lasă condus, în viziune gnostică, de *daimonul* creator ce vine din pleromă, fără a-i cunoaşte însă originea. Lumile zămislite sunt inferioare (rele) pentru că sunt produse ale unui creator, la rândul lui, inferior şi care se face vinovat de anticul *hybris*, proclamându-se zeu unic.

---

[14] Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, p. 205.

[15] Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 93.

[16] „Ce plan adânc-şiret / Cum în sămânţa dulce a răului s-a pus / Puterea de viaţă” (*Andrei Mureşanu*).

[17] Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 110.

[18] Victor Kernbach, *op. cit.*, p. 205.

Creația de aici, redusă la esențial, este structurată inevitabil după modelul arhetipal al pleromei (biblicul gând „după chipul şi asemănarea sa”, în interpretare gnostică), pe care Ialdabaoth, ca fiu al Sophiei, îl conține în el însuşi. Însă oamenii, aceste fantasme arhetipale, sunt lipsiți de Rațiune şi Lumină[19], sunt viermi neputincioşi ai Pământului (*Demonism*), care vor să fie „unici”, ca şi creatorul lor – un *hybris* secund, deci. Oamenii sunt făcuți din nimic (materie inferioară) şi se întorc în neant. De aici, invocarea cuvântului „adânc, demonic, rece” al nimicirii, ca împlinire în plan poetic a posibilității de moarte, prin care *Dasein*-ul se constituie în mod autentic. Sau tinde, în orice caz, spre această prezentificare a morții, pentru că ființa eminesciană aspiră spre re-figurarea creatoare a lumii, în scopul izbăvirii de materia rea, inferioară. Aceasta este, de fapt, puterea teurgică a cuvântului poetic din vocea lirică a lui Mureşanu – o putere mântuitoare.

În acest sens, imaginea Pământului, „bătrân duiosul Tată” şi „titan învins” (*Demonism*), poate fi privită prin prisma mitului orfic povestind despre păcatul antecedent (sacrilegiul Titanilor)[20]. Oamenii se trag din Titanii ucişi de Zeus, pentru că mâncaseră din carnea lui Dionysos-copil, după ce l-au ucis. De aici, şi dubla natură umană, trupeşte legată de pământ (mormânt al Titanilor), pentru că din el se nasc oamenii şi din punct de vedere spiritual, sunt înzestrați cu natură divină, de la trupul lui Dionysos, fiul lui Zeus. În lumina mitului orfic, naşterea din pământ capătă valențe pozitive, legate de posibilitatea actualizării ființei ca natură superioară, fapt posibil prin creație.

Astfel, concepția gnostică, identificabilă în structura de adâncime a poemelor citate, dezvăluie un optimism antropologic delirant, prin răsturnarea *principiului antropic* şi negarea *inteligenței ecosistemice*[21], datorită consubstanțialității pneumatice a omului şi a cosmosului în care îşi află originea, trăsătură comună cu tradiția platoniciană.

Pe linie gnostică şi platoniciană, lumea poetică eminesciană este un spațiu al *coincidentia oppositorum*, conținând, sub

---

[19] Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 117.
[20] *Ibidem*, p. 26.
[21] *Ibidem*, p. 133.

evidenta degradare, urme şi semne ale divinității. Acestea se pot detecta în imaginile frumuseții de aici, frumusețe care trezeşte erosul şi, mai departe, *daimonul* creației, ce întemeiază lumi în care se străvede frumosul transcendent.

2. A doua etapă a „locuirii poetice" sau a „existenței creatoare" este configurată de raportarea eului liric la semeni, la femeia iubită, în fapt, de forța erosului *daimonic* (erosul platonician e daimon). Consolarea prin eros cosmic şi sacralizant înseamnă intuirea frumosului transcendent, a ideii de frumos, în femeia transfigurată de o iubire aproape mistică („amoroasă dulce spaimă", *Înger şi demon*, „farmec sfânt", *Luceafărul*), având forță de transfigurare asupra universului re-figurat poetic, mântuit, astfel, de contingent.

Daimonia eminesciană s-ar situa, în această a doua etapă a deschiderii spre Ființă, în centrul unui imaginar triunghi echilateral, ale cărui vârfuri marchează astfel un cerc hermeneutic, constituit din Frumos ca referent în lumea obiectivă, care atrage după sine Erosul ca (termen) semnificant, iar semnificantul atrage, la rândul său, Creația ca (termen) semnificat şi „joc secund" al frumosului transcendent, întemeiere autentică a Ființei în lume, constituire a *Dasein*-ului eminescian.

Adorația aproape mistică a femeii[22] se explică prin însetarea *daimonului* după „dulcile lumine" (*Scrisoarea V*) ale unui „tânăr şi intact Eden"[23], refăcut, prin puterea erosului, de către cei ce au vocația absolutului formei (sculptorul fără brațe din *Scrisoarea V*, poate Pygmalion) sau al muzicii (maestrul muzicii asurzind – genialul Beethoven). Erosul este şi reflectare de sine muzicală în Celălalt, în femeia iubită, pe principiul *ta twam asi*, proces – în ultimă instanță – al întemeierii autentice a sinelui, al înțelegerii de sine prin oglindirea în alteritate şi constituirea *Dasein*-ului creator: „*Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu o vrei... că-n tine / E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine, / C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-şi, /*

[22] „*Suflete! de-ai fi chiar demon, tu eşti sântă prin iubire, / Şi ador pe acest demon, cu ochi mari, cu părul blond*". (*Venere şi Madonă*).

[23] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 224.

Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfârşit pe sine însuşi" (*Scrisoarea V*).

Erosul cosmic şi sacralizant se manifestă şi este perceput ca „farmec sfânt" de către personajul care pare a fi cea mai potrivită mască a omului eminescian chemat spre Absolut, spre Ființă: Cătălina. Din perspectiva acesteia, Luceafărul se corporalizează demonic în ambele apariții, pentru că, dincolo de frumusețea abstractă, de erosul ca expresie a nostalgiei platoniciene[24], se află thanatosul. Cătălina percepe întruchipările Luceafărului ca demonice, pentru că omul eminescian are intuiția thanaticului, edificându-se ca ființă-întru-moarte, privind moartea ca pe o putință-de-a-fi[25] şi contemplându-şi astfel esența ca *Dasein*.

3. Singularizarea *Dasein*-ului prin erosul care se deschide ca putință-de-a-fi a ființei-întru-moarte se aseamănă cu individualizarea omului gnostic prin voința de a-şi cunoaşte esența divină şi cu forța dezmărginirii orfice, poezia-cântec restituind omului viața în spirit şi refăcând armonia platoniciană.

Demonul-*daimon*, contemplându-se ca ființă-întru-moarte, este omul eminescian, în prezentificarea – prin cuvântul orfic – a propriului sine erotizat şi erotizant: „*O, de-aş putea s-amestec a lumii lucruri toate, / După a mea voință un ceas* ***să te încânt*** (s.n.) (...) *Iar eu, eu singuratec în lumea cea pustie / În chaos fără stele şi fără de nimic, / M-aş arunca – un demon – să cad o vecinicie*" (*Codru şi salon*).

Omul este pregătit, în acest punct al faptului-de-a-se-afla-pe-drumul descoperirii propriei Ființe, pentru o nouă deschidere, facilitată de experiența erotică: deschiderea spre thanatos ca pre-mergere în fața morții[26], prezentificarea putinței-de-a-fi a ființei ca ființă-întru-moarte, prin creație poetică. Paradoxal, experiența thanatică aduce o refacere a ființei-întru-moarte prin recuperarea unității androgine: „*Ah, unde eşti, demonico, curato, / Ah, unde eşti să mor la sânul tău! (...) Încet, încet... să ne culcăm în raclă / Încet de pe pământ ne-om furişa. (...) Ş-apoi nu vom mai fi nimic... noi doi.*", „*Ah, mierea buzei tale*"; „*Un corp am fost îngemănat trăind o viaț-obscură /*

---

[24] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 99.
[25] Michel Haar, *op. cit.*, p. 44.
[26] *Ibidem*, p. 40.

Demonic-dulce (...) Şi sufletele noastre (...) S-au contopit în sărutări (...) Parc-am trecut noi amândoi în noaptea nefiinţei" (*Ghazel*).

Văzut în cele trei ipostaze ale *daimoniei*, reunite, parcă, profetic în *Înger şi demon*, revolta, consolarea prin eros şi prezentificarea thanaticului („*Am urmat pământul ista, vremea mea, viaţa, poporul, / Cu gândirile-mi rebele contra cerului deschis; / El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis / Pre un înger să mă-mpace, şi-mpăcarea-i... e amorul")*, trepte ale deschiderii poetice spre Fiinţă, omul eminescian se edifică prin limbajul rostirilor esenţiale, revelându-se în tot atâtea moduri ale locuirii poetice a lumii şi întemeindu-se creator ca *Dasein*.

Bibliografie

1. BOTEZ, Adrian, *Eminescu. Răul în lume şi starea de visare poetică*, în „Collegium", Buletin de informare şi documentare metodico-ştiinţifică, Iaşi, 1989.
2. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicţionar de simboluri*, traducere de Daniel Nicolescu, Micaela Slăvescu, Laurenţiu Zoicaş ş.a., vol. 1-3, Editura Artemis, Bucureşti, vol. 1, 1994, vol. 2-3, 1995.
3. CIFOR, Lucia, *Poezie şi gnoză*, Editura Augusta, Timişoara, 2000.
4. CIOPRAGA, Constantin, *Poezia lui Eminescu. Arhetipuri şi metafore fundamentale*, Colecţia Eminesciana, Junimea, Iaşi, 1990.
5. COROAMĂ, Laura, *Eminescu şi Evul Mediu creştin*, în: *Studii eminescologice*, vol. 4, Clusium, Cluj-Napoca, 2002.
6. CULIANU, Ioan Petru, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, ediţia a doua, traducere de Tereza Culianu-Petrescu, cuvânt înainte al autorului, postfaţă de H.-R. Patapievici, Editura Polirom, Iaşi, 2002.
7. DE ROUGEMONT, Denis, *Iubirea şi Occidentul*, traducere, note şi indici de Ioana Cândea-Marinescu, prefaţă de Virgil Cândea, Editura Univers, Colecţia *Eseuri*, Bucureşti, 1987.
8. DEL CONTE, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, ediţie îngrijită, traducere şi prefaţă de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfaţă de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj, 1990.
9. FILIPCIUC, Ion, *Cei trei luceferi din „Luceafărul"*, în „Collegium", Buletin de informare şi documentare metodico-ştiinţifică, Iaşi, 1989.
10. HAAR, Michel, *Heidegger şi esenţa omului*, traducere de Laura Pamfil, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.
11. KERNBACH, Victor, *Dicţionar de mitologie generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989.
12. MĂNUCĂ, Dan, *Pelerinaj spre Fiinţă*, Editura Polirom, Iaşi, 1999.
13. NEGOIŢESCU, I., *Poezia lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1980.

14. PETRESCU, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

15. PLATON, *Banchetul şi alte dialoguri*, traducere de Şt. Bezdechi şi C. Papacostea, prefaţă de Ion Acsan, Editura Mondero, Bucureşti, 2003.

16. VIANU, Tudor, *Poezia lui Eminescu,* în *Mihai Eminescu*, Colecţia Eminesciana, Editura Junimea, Iaşi, 1974.

Summary

In Eminescu's poetry, the demonic side, closely related to what Plato called *daimon* in his *Symposion*, is one of the revelatory metaphors through which the *Dasein* comes into being. In this context, the poet's voice is an intermediary for the oracles of language, a messenger between gods and mortals, like Plato's *daimon*, unifying and stimulating artistic creation.

A few of the ontological steps in the articulation of Eminescu's poetic *Dasein* are structured, in our opinion, by the symbolic poetic nuclei of the demon-*daimon*: the demonic rebellion, the consolation through cosmic sacred love and the experience of death.

Studii culturale comparate

Quatr'a şi Poetul

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

Discutăm mult – şi adesea pătimaş – despre *cine/ce* va fi fiind Eminescu pentru noi. Clişeele de receptare le reiterăm senin-ingenuu sau le demontăm malițios-insolent; zarva polemicilor (mai mult sau mai puțin spectaculoase) ajunge, în cele din urmă, să pună în umbră însuşi obiectul aprigelor (şi *istețelor*) dispute.

Într-un veac pe care-l judeca „de fier" şi „avilit", Eminescu se simțea adesea pierdut, fără rost; i se părea că vorbirea lui nu are ecou, că este lacom înghițită de o gaură neagră: „Căci ce-i poetu-n lume şi astăzi ce-i poetul? / […] / O boabă e de spumă, un creț de val, un nume, / […] / Mai bine niciodată el n-ar fi fost pe lume / Şi-n loc să moară astăzi, mai bine murea ieri." (*Pierdut în suferința…*, 1876)

În era informaticii galopant-invadante, într-o lume infernal de grăbită (şi întru nimic mai nobilă ori mai generoasă ori mai deschisă înțelegerii), nu avem motive evidente să ne iluzionăm că, pur şi simplu, oamenii sînt mai capabili să-l *audă* – şi mai înclinați să-l *asculte* – pe Eminescu, deşi numele lui este frecvent invocat (fără discernămînt şi cu netulburată nonşalanță) în varii împrejurări, deşi tineretul țării, sub presiunea sistemului de învățămînt, trebuie să-l „tocească" (plin de rîvnă!) pentru un examen sau altul. Faptul că, dincolo de manuale, dincolo de convenții culturale şi festiviste, dincolo de *naționalizarea* lui, Eminescu nu (prea) mai înseamnă mare lucru (cu adevărat) pentru românii de azi este o realitate conştientizată cu veritabil tremur interior doar de către foarte puțini.

La o examinare/evaluare mai atentă (mai rece şi eliberată de complexe), tabloul acesta nu e totuşi chiar atît de dezolant.

La drept vorbind, ca şi colectivitate, englezii nu-l cunosc mai bine pe Shakespeare decît românii pe Eminescu şi probabil că, procentual, numărul românilor care chiar îl citesc pe Eminescu fără să fie constrînşi s-o facă nu diferă dramatic de numărul germanilor care îl citesc pe Goethe – sau al italienilor care îl frecventează pe Dante – pentru că aşa doresc ei. Nu are sens să ne isterizăm, de vreme ce ştim (de mult) că arta înaltă este elitistă. Oamenii de cultură reprezintă, dintotdeauna, o minoritate. Or, vremurile pe care le trăim sînt mai mult decît favorabile minorităților (de orice fel). Apoi, des-centrarea, fragmentarea, disoluția postmodernă a tiparelor nu este, în esență, *foarte* diferită de distrugerea altor canoane din istoria culturală a umanității. Iar cultivarea fragmentului este nu atît simptomul unei fascinații pentru disparitate în sine, cît răspunsul (nesfielnic şi ambițios) la o *provocare*, e o strategie (demonstrativă) de identificare a stejarului în sîmburele de ghindă, de determinare a formulei ADN-ului prin cercetarea unei singure celule (sau a unui grup infim de celule) – cu riscul ca ardoarea analitică să dislocuiască efortul înțelegerii integratoare; informația se specializează excesiv, se atomizează şi se concentrează halucinant (şi frustrant).

Într-un asemenea context, demersul hermeneutic aplicat la literatură (în speță, la opera lui Eminescu) – şi la cultură, în genere – se cuvine (credem noi) să se supună *Zeitgeist*-ului. Pe lîngă pasiune, fundamentare ştiințifică, rigoare, stăruință, el trebuie să implice, deopotrivă, flexibilitate, abilitatea de a se adapta situației fără aroganță ori condescendență. *Intrarea în joc* şi recursul la seducție pot fi, realmente, modalități mai eficiente de cucerire decît seriozitatea doctă şi intransigența metodologică. *Enciclopedia zmeilor* (Humanitas, 2002), „întocmită de Mircea Cărtărescu" (şi ilustrată de Tudor Banuş), se impune în acest sens ca *o* cale valabilă (şi, în plus, incitantă) de accedere (a elevilor/studenților – însă nu numai a lor) la un Eminescu viu şi vibrant. De la un capăt la altul (inclusiv coperțile), cartea este o provocare şugubeață şi (la nivelul textului *scris*, cu precădere) inteligentă, rafinată. Cu har şi cu umor, teoreticianul/istoricul postmodernismului românesc desfăşoară un discurs impecabil structurat, sclipitor stilistic, plin de nerv – care se instituie într-o

subtilă, convingătoare şi deloc duios-larmoaiantă pledoarie pentru marea literatură şi pentru cultura românească. Citatele şi parafrazele eminesciene, aluziile la receptarea ternă a operei lui Eminescu abundă în text. Uneori, referinţele acestea se grupează în insule de eminescianism autentic, superior, recuperat (prin ironie de cea mai bună calitate) din epigonismul sentimentaloid, jenant – şi exasperant.

Una dintre cele zece poveşti exemplare despre Tărîmul Întunecimii locuit de zmei (continentul subteran numit de oameni – ni se spune – şi Walhalla, şi Shambala, şi Agartha, ori Celălalt Tărîm) este *Zurba lui Zurbalan, zmăul din Quatr'a*, un cîntec epic pornit parodic sub patronajul lui Homer, dar articulat ingenios pe repere eminesciene recognoscibile (cu delectare) de către cititorul avizat. Burlesca (şi foarte suculenta) relatare a aventurilor unui zmeu netot şi belicos, care sfîrşeşte fulgerat de revelaţia „Dragostei dumnezeieşti”, este o spirituală etalare de argumente în favoarea adîncirii (serioase!) în studiu – al poeziei lui Eminescu, al literaturii universale, al filosofiei, al ştiinţelor exacte sau al esoterismului. Imaginarul romantic dezlănţuit (turnat ireproşabil într-o prozodie riguros clasică) se contaminează *la vedere* cu derizoriul/rizibilul unei serii de atitudini şi dispoziţii caracteristice „societăţii de consum” din România (pre- sau post-decembristă).

Text ambivalent, *Zurba lui Zurbalan* apelează mai ales cititorului adolescent (ca dispoziţie sufletească, măcar!) prin aerul de zeflemea simpatic teribilistă, „camuflată” de obtuzitate şarjată; totodată, îl provoacă să lămurească puncte intenţionat obscure (plasate strategic) şi îi dezvăluie pe îndelete o intertextualitate bogată, eterogenă şi cuceritoare. În formă genuină sau (uşor – alteori *substanţial*) manipulată, (arhi)cunoscute frînturi de rostire eminesciană şi elemente constitutive ale imaginarului poetic eminescian nu numai că se regăsesc în *hipertext*, dar se adună cu (alt) sens şi fuzionează într-o viziune de o forţă copleşitoare, a cărei incontestabilă coerenţă dă (calculat) aceiaşi fiori ca şi terifianta şi irepresibila energie vitală a monştrilor creaţi prin iresponsabile şi insolente experimente (mai mult sau mai puţin) ştiinţifice.

Ocurențe precum *aste*, *aripe*, *atuncea*, *cee(a)laltă*, *fereşti*, *mătasă*, *planeți*, *roşă*, *zmău* evocă (intenționat clişeistic) imaginea fermecător desuetă şi „provincială” a unui Eminescu iubit (chiar adorat) – *cu toate că* grăieşte moldoveneşte – de mulți români sentimentali, dar, în universul fictional conservat de povestitorul Meer-Tscha în ampla lui *Zurbă inelară* („vestit ciclu epic din literatura zmeiască originală”), conturează dimensiunea mitică, fabuloasă, tradițională, *nobilă* (cultivată cu străşnicie de toți zmeii) – pe care se altoieşte anacronic (şi dizolvant) elanul (plin de voluptate) către un orizont spiritual „actualizat”, guvernat de sclipiri înşelătoare, calpe, de duzină. În paradigma eminesciană a *rocilor* şi *cristalelor* (*prețioase*), integrată într-o panoramare minuțioasă a exteriorului şi interiorului construcțiilor splendide, grandioase (de tip *castel/palat* – *cetate*), alături de *marmură*, *porfir*, *briliant*, *nestemată*, *opal*, *safir* pătrund materialele de predilecție ale unei alte epoci: *cuarțul*, *sticla*, *strasul* – de la care se alunecă, pe nesimțite, spre elemente tot mai accesibile, mai uşoare şi mai amorfe: *poleială*, *staniol*, *plastic*, indubitabile embleme ale glorioasei civilizații a *kitsch*-ului.

Contaminarea sacrului/exemplarului cu profanul/derizoriul se extinde la nivel de sintagmă, expresie, imagine (de ansamblu). Ecouri eminesciene alterate răzbat din versuri în care viziunea sublimă, exaltat-eterică este substituită de una degradată, vulgară, burlescă: „Acolo, în Quatr’a sfîntă, se născu printr-un miracul / Un pruncuț de zmău ce chipul îl avea ca însuşi dracul, / Ochii răi, urechi ciulite, colții îi ieşeau prin buze… / Vă închipuiți mîndria norocoasei de lehuze.”; „Scorpioni cu zece coade, Feți-Frumoşi cu stea în frunte / Pe turbatul fiu al Quatr’ei nu cutează să-l înfrunte, / Încît ne-ntrebăm cu ciudă, cum se-ntreabă naratorii, / Dacă tot aşa vom duce-o, din victorii în victorii, / Pîn-la capăt.”; „care cum plecat-a, şi-a lăsat a sale oase / Prin coclauri neumblate, prin prăpăstii fioroase / Unde zuuuzele-mblănite i-au găsit şi le-au scos ochii, / Ca dovadă de ce suflet stă în piepții unei rochii…”; „Vîjul rîdică alene genele ce-s lungi de-un metru / Cu toiagul”. Degradarea (accentuată) a sacrului este un fenomen generalizat în peisajul cultural *zmeiesc*: Hilozois, poetul național, este doar o vagă

(deşi prestigioasă) amintire, epitomizată de data naşterii sale – aşadar, de un biografic „redus la esențe”; de *poezie* se ocupă alții – harnicul „poet laureat” (însărcinat să scrie ode şi omagii) şi (numai „de amorul artei”) aşa-numiții *puah* (nişte ratați, în percepția comună).

În *Zurba lui Zurbalan*, motivul spațiului paradisiac eminescian (tutelat de zîna Dochia, de Miradoniz, ori de Selene) degenerează într-o formă absurd-coşmarescă: „Îşi durase vizuina-n labirintele spăimîi / Ale unei mlaştini putrezi, cu păianjeni transparenți / Şi țînțari cît cormoranii, învîrtindu-se dementi.”; „Aşadar, […] ajunse zmăul / La Kokorro, cetățuie aşezată pe pîrăul / Limpede de-acid sulfuric, plin de peşti din marmuri moi”. Dacă visătorul, idealistul Miron este fascinat la modul absolut de frumoasa fără corp, Zurbalan cel aprig şi zevzec, insensibil la *semne* şi avertismente, rămîne cu totul opac la revelarea *ideilor pure* – drept care este sancționat la modul buf: „Traversă un rîu de lacrimi, apoi altul de pelin. / Sui muntele de sticlă şi în vîrf găsi o casă, / Lîngă ea un nuc cu frunza palidă şi viermănoasă, / Ce nu da nici pic de umbră, parcă n-ar fi existat. / Nucile-n cămaşă verde putrezeau în înserat. / Zmăul s-apucă de trunchiul nucului, ca să-l smucească / Dar era numai stafie, nu tu sevă, nu tu iască, / Aer doar strîngeai în brațe. Cătrănit, săltă matrakul / Şi lovi cu duşmănie, dar atunci dădu de dracul, / Fiindcă gheoaga străbătuse prin copac, lovise-n sol / Şi zvîcnise drept în capul zmăului. Sună a gol / Ca un clopot de aramă.” Insistînd să captureze, cu orice preț, Pasărea Distrugătoare (trofeul cerut de Elvilla, fiica lui Hydro Førr, regele din Kokorro), faimosul zmău din Quatr’a ajunge să zărească o *altă lume*, în*chip*uită/definită de veghea aştrilor, de transparențe cristaline, de străluciri luxuriante şi *pline*: raiul eminescian – pe care se suprapun excesiv embleme mitice eterogene: „nucile căzură prin otava de mătasă. / Zurbalan cu buzduganul le zdrobeşte cîte una / Şi din ele el moşeşte cerul, stelele şi luna / Unei alte lumi, cu lacuri limpezi şi nisipuri de-aur, / Lume-n care stau alături o licornă şi-un centaur, / Smălțuit blazon ce-n vise îți apare doar, cînd eşti / Însetat de armonia tandră-a sferelor cereşti”. De altfel, supralicitarea (pînă la epuizare, uneori) a resurselor mitice/simbolice este hilar prevestită în partea intro-

ductivă a poveştii, unde defilează (conectate cu „profundă" *înțelegere*, cu convingere şi cu morgă „ştiințifică") varii referințe la cele şapte minuni ale lumii antice, la „planetele" zodiacale, la centrele energetice *c(h)akras*, la spectrul luminii, la cetățile durate de zmei în spațiul subpămîntean pe care îl stăpînesc: „Şapte sunt minuni, şi şapte sunt planeți, se zice, -n ceruri, / Şapte centre de putere înşirate, giuvaeruri, / Pe coloana vertebrală, luminînd curcubean. / Şapte sunt cetăți în vastul teritoriu subteran."

Năvalnica expediție a lui Zurbalan, lipsită de noimă fiind, sfîrşeşte năprasnic pentru „erou", iar posteritatea lui o receptează/înregistrează exact cum se cuvine: „epitaful" grobianului ambițios şi lipsit de scrupule, pornit într-o căutare (*quest*) care nu e a lui, pentru care nu are chemare, este „ecuația poetică" a unui amor tip *Tanța şi Costel*. Ca în poveştile perrauldiene (care numai *par* să expliciteze „învățămintele de tras"), adevărata morală este disimulată – şi sarcastică. Quatr'a îşi are cetățenii, eroii, poeții, zeii pe care şi-i făureşte – şi destinul pe care îl merită.

Abstract

Spectacular and full of zest, lavishly illustrated by Tudor Banus, Mircea Cartarescu's tongue-in-cheek *Encyclopedia of Ogres* (Humanitas, 2002) defies intellectual inertia and prejudices in a hilarious, delightful and provocative (although deceivingly simplistic) way. Innocent and „harmless" as it might seem at a first (superficial) glance, this beautiful, sumptuos *artefact* apparently intended for the (very) young proves to be addressed, in fact, to a (much) larger audience (including stern and more sophisticated readers). Throughout the „collection of tales" forming the second section of the „treatise" Eminescu is often alluded to by using words, phrases and poetic images instantly recognizable as (or „sounding like") *his*, as well as by making indirect (but transparent) references to his being *confiscated* by a manipulative posterity: the cult of Hilozois, „the national poet" of the ogres, revered in all their major cities

(„the Seven Jewels”, of which Quatr'a is the most magnificent), echoes the grotesque and senseless devotion to the aloof and inexpressive idol that Romanians seem to have turned Eminescu into. Dripping with mockery and sarcasm fuelled by such a revolting alienation, M. Cartarescu's otherwise relaxed, humorously non-judgemental, really charming book is a convincing invitation to thoroughly explore (and enjoy!) literature, arts and sciences, in general, but it also challenges us all to reassess (and reconstruct) our grasp of a poetry (and a poet) so frequently said to have shaped modern Romanian sensitivity.

Poezia ca manifestare a sacrului la Eminescu

Puiu IONIȚĂ

Toți teoreticienii fenomenului religios[1], fie ei de orientare sociologică, raționalistă sau fenomenologică, au ajuns în cele din urmă la concluzia că sacrul este o realitate obiectivă, invizibilă, transcendentă şi misterioasă, care structurează conştiința şi dă sens vieții. Conform etimologiei (gr. *hag*-, *hagios*, lat. *Sak*-, *sacer*), sacru înseamnă „ceea ce e real, ceea ce conferă caracter real”, deci o *realitate*, în raport cu care lumea vizibilă este iluzorie. Element comun al tuturor religiilor, sacrul desemnează realitatea absolută, esența divinității, sfințenia ce realizează unitatea dumnezeirii. Omul nu poate exista fără sacru[2], care îi este temei ontologic şi orizont spiritual. Mai mult sau mai puțin conştientă, relația cu transcendența este trădată de toate aspectele comportamentului uman. Pentru omul arhaic orice activitate avea o semnificație religioasă, inclusiv munca şi vânătoarea, desfăşurate ca un ritual, sau întrecerile sportive, care erau întotdeauna dedicate unui zeu. Aceeaşi nevoie de sacru există şi la omul modern – doar că acum sacrul este mai greu de perceput, căci este camuflat în profan.

Fiind realitate transcendentă, „cel cu totul altul” (*das Ganz andere*[3]), sacrul survine în viața omului prin revelație – ca hierofanie. Obiectele hierofaniei, adică cele prin care sacrul irupe în profan, devin simboluri. Deşi are o formă concretă (o piatră, o pasăre, un arbore), simbolul este purtătorul unei

---

[1] Vezi J. Martin Velasco, *Introducere în fenomenologia religiei*, traducere de Cristian Bădiliță, Editura Polirom, Iaşi, 1997.

[2] Julien Ries, *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*, traducere de Roxana Utale, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 231.

[3] R. Otto, *Sacrul*, traducere de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996, p. 34.

semnificații care deschide un alt plan – al supranaturalului şi al sacralității. Ca vehicul al supranaturalului, el are întotdeauna o funcție poetică, dar nu trebuie înțeles doar ca un procedeu literar, ci ca o formă originară a poeticului, calitate care atestă unitatea dintre poezie, mit şi religie. Arta, ca de altfel orice aspirație prin care se refuză lumea naturală, apare ca o expresie a sacrului, căci în tot ceea ce e frumos se manifestă chemarea unei transcenderi.

În al său *Eseu despre creația artistică*[4], Liviu Rusu reduce teoriile privind natura artei la trei: prima teorie explică opera de artă prin inspirație – prin iluminare mistică artistului i se revelează lucruri supranaturale – , a doua vede creația ca o descărcare a funcțiunilor psihice, care, la artist, sunt deosebit de intense, iar a treia pune accentul pe meşteşug – forța creatoare derivă dintr-o anumită capacitate tehnică. Dintre toate cele trei teorii, prima are cea mai solidă susținere, atât în rândul creatorilor, cât şi în cel al teoreticienilor. De la Homer până la Rilke şi de la Platon până la Heidegger, ideea că inspirația e de natură divină este exprimată cu multă convingere. De multe ori această idee este înțeleasă ca implicită, ca firească, alteori este amplu şi ingenios argumentată, căci devine principiu estetic fundamental. Aşa se întâmplă în romantism, unde poezia înseamnă taină revelată, serviciu divin, iar poetul e considerat mag, sacerdot sau profet. Nici un alt curent nu a insistat atât de mult asupra caracterului sacru al creației. Conform esteticii romantice, opera de artă poartă în sine adevărul imuabil şi sempitern, iar creatorul ei reiterează, prin gestul său, actul demiurgic. Creația este inspirată[5], mistică, edificatoare şi teurgică, este o modalitate prin care sacrul se revelează. Hegel pune semnul egalității între arta romantică şi cea creştină, văzând-o ca pe o sinteză între arta simbolică (orientală) şi arta clasică (greacă şi latină). La fel ca religia şi filosofia, arta apar-

---

[4] Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică*, traducere de Cristina Rusu, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989.

[5] Termenul are astăzi o accepție foarte largă, dar trebuie reamintit că, în limba latină, *inspiro* înseamnă „a insufla” şi are etimologie comună cu *spiritus* (lat. *spiro* = „suflu”, „suflet”).

ține, după Hegel, sferei absolute a spiritului şi nu are alt obiect decât pe Dumnezeu[6].

Romantismul este mai mult decât un model estetic sau o filozofie: este un mod de a fi. El nu se învață şi nu se imită, ci se conştientizează şi se dezvoltă, pe baza unor puternice afinități structurale. Este un dat şi nu poate fi asumat prin aderența la o doctrină. În acest cadru trebuie înțeleasă şi apartenența lui Eminescu la romantism. Îl ducea către acest curent o predispoziție pe care şi-a descoperit-o probabil în vremea studenției, trăind nemijlocit într-un mediu germanic impregnat de romantism. Întâlnirea cu filosofia şi estetica romantică nu a făcut decât să cultive şi să consolideze această predispoziție.

E de presupus că, după experiența de la universitățile din Viena şi Berlin, unde exista o bună tradiție romantică (în urmă cu câteva decenii, A. W. Schlegel ținuse aici celebrele sale prelegeri *Über schöne Literatur und Kunst*), Eminescu ştia ce înseamnă romantismul față de care îşi exprima ataşamentul total în *Eu nu cred nici în Iehova*. În acest text datând din 1876, poetul relativizează credința (fără a repudia sacrul, pe care dimpotrivă îl potențează accentuându-i misterul: „Toate-aceste taine sfinte /… În zadar gândeşti…”[7]) şi diversele formule religioase ori estetice pentru a absolutiza romantismul, adică tocmai crezul său artistic:

„Şi fiindcă în nimica
Eu nu cred – o, dați-mi pace!
Fac astfel cum mie-mi pare
Şi faceți precum vă place.

Nu mă-ncântați nici cu clasici,
Nici cu stil curat şi antic –
Toate-mi sunt de o potrivă,
Eu rămân ce-am fost: romantic.”[8]

---

[6] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D. D. Roşca, vol. I, Editura Academiei R. S. R., Bucureşti, 1966, p. 108.
[7] M. Eminescu, *Opere*, vol. I, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 388 .
[8] *Ibidem.*

Eminescu nu-şi mărturiseşte aici necredinţa, aşa cum s-a spus adesea, ci agnosticismul, întărind, ca în multe alte rânduri, ideea că răspunsul său la marile provocări ale spiritului este unul liric. „Romantic” înseamnă pentru el poetic în cel mai înalt sens, opţiune supremă şi definitivă, cale de cunoaştere opusă raţiunii, „gândului”, care „nimic în lume schimbă”. Alegerea unui model poetic implică opţiunea pentru un model ontologic şi cosmologic, în cazul romantismului, modelul cosmologic platonician[9]. Poetul îmbrăţişează crezul romantic cu un devotament mistic. Poezia l-a ales: îi este drum, ideal şi destin.

Deşi risipită prin întreaga operă şi articulată nesistematic, concepţia estetică eminesciană are semnificaţia unui gest fondator. Alături de opera pe care a generat-o, această concepţie are meritul de a fi dat romantismului european o dimensiune românească şi limbii române un prestigiu universal. Pentru prima dată la noi, limbajul poetic devine preocupat de sine, reflexiv, autoreferenţial, iar discursul poetic se transformă în metadiscurs. Opera lui Eminescu nu poate fi citită decât în cheie romantică, iar profilul acestei chei este reprodus cu fidelitate de elementele ce alcătuiesc arta sa poetică.

Încă din perioada de început a creaţiei, poetul simte nevoia să traseze coordonatele estetice ale scrisului său. La numai 20 de ani, el încearcă în *Epigonii* o primă profesiune de credinţă, definindu-se în raport cu arta înaintaşilor şi cu cea a contemporanilor. Cu toate neajunsurile semnalate de critică – exagerarea valorii înaintaşilor (T. Maiorescu), ambiguitatea textului şi separarea artificială a părţilor aflate în antiteză (A. Guillermou), retorismul şi tendenţiozitatea (Călinescu), irelevanţa titlului şi absenţa unui simbol unificator (D. Caracostea) – această poezie rămâne un reper important în creaţia eminesciană. Două aspecte o fac să suscite mereu şi mereu inte-

[9] „Prezenţa modelului cosmologic adoptiv rămâne însă, de obicei, inconştientă. Romantismul, de exemplu, dezvoltă un model cosmologic platonician, depăşit de ştiinţa europeană încă din secolul al XVII-lea, valabil însă nu numai la nivel poetic, ci şi la nivel ontologic, ca patrie cosmică adoptivă a spiritului.” Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 15.

resul: calitatea de matrice care conține *in nuce* dominantele întregii opere, şi cea de artă poetică.

Ceea ce ne interesează aici este tocmai caracterul de artă poetică. Textul *Epigonilor* este, cum ar spune Umberto Eco, o maşină de produs interpretări, căci de-a lungul timpului a solicitat intens imaginația criticilor. Dificultatea pătrunderii lui ar putea fi explicată prin imposibilitatea de a ajunge, dincolo de înlănțuirea de gânduri şi de imagini, la ideea unică, la concept. Dar conceptul se revelează[10], iar în absența lui textul devine opac. Pentru a depăşi aceste neajunsuri, ar trebui să avem în vedere faptul că poemul în discuție este, înainte de orice, o artă poetică. Privită din această perspectivă, ideea unică, acel ceva esențial care dă echilibru structurii şi asigură coeziunea părților, este mai uşor de perceput. Doar astfel se poate ajunge la o interpretare corectă a antitezei fundamentale a poeziei, reprezentată de contrastul dintre poezia înaintaşilor şi cea a contemporanilor. Acestui contrast i s-au asociat cearta dintre antici şi moderni în care un rol determinant revine factorului patriotic şi politic (G. Călinescu), teza schilleriană cu privire la poezia naivă şi cea sentimentală (D. Caracostea), opoziția dintre credință şi conştiință sau dintre artă ca limbaj natural şi artă ca limbaj artificial (Ioana Em. Petrescu), ruptura dintre trecutul luminat de credință şi prezentul sceptic şi înjosit sau dintre trecutul mitic şi prezentul abandonat istoriei (Rosa Del Conte). Elementul comun al acestor opinii îl constituie faptul că toate sesizează în centrul poeziei o idee estetică. Şi, fireşte că de aici trebuie plecat, întrucât esteticului i se subordonează toate celelalte idei şi semnificații.

Eminescu opune, aşadar, două moduri de a face literatură şi, implicit două concepții estetice (aspectele istorice, culturale, patriotice, politice, morale etc. sunt secundare). După cum rezultă şi din scrisoarea trimisă la *Convorbiri* o dată cu textul, el apreciază la înaintaşi nu producția în sine (deşi astăzi putem spune că cei mai mulți dintre autorii omagiați – A. Pann, I. Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, C. Negruzzi, V. Alecsandri – nu sunt tocmai mediocri comparativ

---

[10] Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniş*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 133-135.

cu Nicoleanu, Schelitti sau Matilda Cugler, menționați ca epigoni), ci atitudinea lor estetică. Eminescu îi exaltă pe scriitorii din generația trecută pentru lucruri care țin tocmai de modul romantic de a fi: ei cred în scrisul lor, aspiră către idealitate, se lasă călăuziți de înțelepciune, au puterea de a simți şi norocul de a visa, au capacitatea de a recrea, prin cuvânt, lumea – sunt nişte vizionari a căror inimă vibrează ca o liră. Limbajul poetic utilizat ține de recuzita romantică, iar vocabularul provine din sfera simbolismului religios: „zilele de-aur a scripturilor române", „cu izvoare-ale gândirii şi cu râuri de cântări", „delta biblicelor sânte, profețiilor amare", „adevăr scăldat în mite", „sânta candel-a sperării", „preot deşteptării noastre, semnelor vremii profet", „umbră dulce cu de-argint aripe albe", „el revoacă-n dulci icoane a istoriei minune", „spusa voastră era sântă şi frumoasă", „voi, pierduți în gânduri sânte", „voi… plutind pe aripi sânte printre stelele senine", „Cu-a ei candelă de aur palida înțelepciune,… lumina a vieții voastre drum de roze semănat", „Ochiul vostru vede-n lume de icoane un palat", „sufletul vostru: un înger, inima voastră: o liră", „sfinte firi vizionare, … ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi". Frecvența cuvântului „sfânt"/„sacru" (prezent în nouă contexte diferite) nu este întâmplătoare şi, corelată cu folosirea insistentă a altor termeni din aceeaşi zonă semantică (de exemplu „icoană", în paralel cu „tablou" şi „imagine"), ne îndreptățeşte să credem că pentru Eminescu poezia este, ca pentru orice romantic adevărat, o manifestare a divinului. Relevantă în acest sens este definiția din ultima strofă, unde poezia apare ca o cale diferită de cea a cunoaşterii discursive:

„Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită
Unor lucruri nexistente; carte tristă şi-ncâlcită,
Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra.
Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,
Voluptuos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate,
Strai de purpură şi aur peste țărâna cea grea."[11]

[11] M. Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 91.

Îngerul este mesagerul divinității și purtătorul atributelor sacre, icoana este o imagine sacră, care face vizibil chipul divin, purpura este roșul sacru, simbol al inimii, al științei și al cunoașterii esoterice[12], aurul este simbol al absolutului, al cunoașterii și al nemuririi[13]. Apelând la aceste simboluri pe cât de romantice pe atât de universale, poetul sugerează că puterea prin care poezia transfigurează realul vine din cer și nu este o facultate a omenescului, că poetul este al poeziei, și nu invers, după cum „nu noi suntem stăpânii limbii, ci limba e stăpâna noastră”[14]. Aceeași idee este magistral exprimată în câteva versuri din *Memento mori*:

> „Solomon, poetul-rege, tocmind glasul unei lire
> Şi făcând-o să răsune o psalmodică gândire,
> Moaie-n sunetele sfinte degetele-i de profet;”[15]

Poetul-profet este el însuși un instrument, ca și lira. El doar face să răsune un cântec ce-și are izvorul nu în el, ci în gândirea divină. Dar pentru a se apropia de gândirea divină, de sacru ca sursă a poeticului, artistul are nevoie de credință. Credința echivalează aici cu imaginația creatoare, cu inspirația, și lipsa ei este cauza decăderii artei contemporane, care devine un joc facil, ce nu angajează eul profund al creatorului. Numai credința poate racorda sufletul artistului la vibrația cosmică a Poeziei. Fără credință, orice creație își pierde substanța. Este o idee fundamentală în *Epigonii*, dar și în alte poezii. Între acestea, *Dumnezeu și om*:

> „Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul său,
> Dară inima-i deşartă mâna-i fină n-o urmează…
> De a veacului suflare a lui inimă e trează
> Şi în ochiul lui cuminte tu eşti om – nu Dumnezeu.

---

[12] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. III, Editura Artemis, București, 1995, p. 171-174.
[13] *Ibidem*, vol. I, p. 154-157.
[14] M. Eminescu, *Fragmentarium*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 241.
[15] M. Eminescu, *Opere*, vol. I, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 397.

Azi gândirea se aprinde ca şi focul cel de paie –
Ieri ai fost credinţa simplă – însă sinceră, adâncă,
Împărat fuşi omenirei, crezu-n tine era stâncă…
Azi pe pânză te aruncă ori în marmură te taie.” [16]

În discursul poetic şi poetizant din *Epigonii* se pot distinge două registre: unul elogios şi optimist pentru înaintaşi, altul critic şi pesimist pentru contemporani. Ne-am putea întreba, fireşte, care din cele două voci aparţine autorului, care îl defineşte ca artist? Răspunsul îl aflăm din ultimele strofe, unde timbrul eminescian îşi încheagă disonanţa-i fundamentală: pe de o parte, fascinaţia pentru trecut, cu admiraţia pentru poezia sinceră, „neconştiută” şi străbătută de credinţă a predecesorilor, pe de altă parte, dezavuarea prezentului, cu poezia sceptică, „trezită”, rece şi minată de dezamăgire a congenerilor. Această tensiune între credinţa că poezia îl poate mântui şi repudierea pesimistă a oricărui sens al vieţii se va menţine până la sfârşit. În ce măsură pesimismul, tristeţea şi dezabuzarea, ca forme grave ale melancoliei ţin de romantism, este o altă discuţie. Putem observa doar că pesimismul extrem din *Rugăciunea unui dac* seamănă cu unele tribulaţii ale poeziei mistice, pe care romanticii germani au avut-o ca model.

Deşertăciunea vieţii (temă veterotestamentară, budistă, schopenhaueriană, foarte dragă poetului) este, în finalul poeziei, poeziei sentimentul care domină, nimicind orice iniţiativă: totul (conform unei variante, ştiinţa) e o convenţie, filosofia este abilitatea de a mânui „lucruri nexistente”, oamenii îşi creează sisteme de iluzii, dând nimicului valoare de simbol şi amăgindu-se că realitatea goală înseamnă ceva. În acest context, poezia devine „joc voluptos” (epitetul „voluptuos” trimite la teoria kantiană a plăcerii contemplative ca temei al judecăţii estetice) prin care lumea este idealizată. Ideea poeziei ca transfigurare a realului (termenul ni se pare cu atât mai potrivit, cu cât sensul originar era unul mistic şi religios – e vorba de transfigurarea lui Iisus pe muntele Tabor, cauzată de lumina necreată care s-a revărsat asupra lui, schimbându-i înfăţişarea) este reluată de

[16] *Ibidem*, p. 477.

mai multe ori, iar în ultima strofă este asociată ideii de poet vizionar (*poeta vates*):

„Rămâneți dară cu bine, sînte firi vizionare,
Ce făceați valul să cânte, ce puneați steaua să zboare,
Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi;”[17]

Că poetul este un profet a cărui cântare e destinată doar inițiaților ni se spune şi în *Odin şi Poetul*. Poezia nu este o dulce fantezie pentru uzul cucoanelor şi al filfizonilor, ci „foc sânt”, născut din adânca durere a sufletului. Aici îl aflăm pe Poet stând de vorbă cu Odin (zeu creator având puteri magice şi poetice – un Apollo al Nordului) şi cu ceilalți zei ai Valhalei.

În fața bătrânului zeu, Poetul se prezintă ca un erou, ca un exponent al neamului său, revoltat, precum Moise odinioară, de micimea contemporanilor:

„ – Am răsărit din fundul Mării Negre,
Ca un luceafăr am trecut prin lume
În ceruri am privit şi pe pământ
…………………………………..
De cântec este sufletul meu plin.”[18]

Dimensiunea eroică a poeziei ține de o tradiție mitică şi orfică preluată integral de romantism şi este accentuată, aici, de întâlnirea, în Valhala, dintre Poet şi Decebal. Precum în multe alte texte, eroicul apare ca termen contrastant față de prezentul degradat, ca o modalitate de a transcende istoria.

Odin şi Poetul este un poem al regresiunii în timpul mitic, al călătoriei către Patria divină a Poeziei – temă romantică ce aminteşte de eternul peregrin al poeziei mistice. Tot din poezia mistică vin alte două elemente. Mai întâi, este vorba de nevoia de pacificare, de liniştire[19], ca stare premergătoare inspirației. Adresându-se Poetului, Odin îi spune că izvorul poeziei nu e durerea, care, ca strat superficial al sufletului, trebuie depăşită, ci liniştea:

---

[17] *Ibidem*, p. 92.
[18] *Ibidem*, p. 386.
[19] Liniştirea prin asceză, contemplație şi golire de sine (*kenosis*) este o condiție esențială a unirii mistice, fapt subliniat chiar de numele unui curent din mistica răsăriteană – isihasmul (gr. *isihii* = „linişte”, „pace”).

„Nu crede că-n furtună, în durere,
În arderea unei păduri bătrâne,
În arderea şi-amestecul hidos
Al gândurilor unui neferice
E frumuseţea. Nu – în seninul,
În liniştea adâncă sufletească,
Acolo vei găsi adevărata,
Unica frumuseţe…”[20]

Al doilea element mistic atribuit poeziei ar fi asocierea ei cu iubirea. După ce bea „auroră” din cupa de aur a lui Odin, Poetul poate să intre în paradisul zeului unde întâlneşte o copilă fermecătoare cu păr de aur – fiinţă angelică, întrupare a Poeziei şi a Iubirii:

„ – O, zână, nu de frică, de plăcere
Tremură-n mine sufletul meu bolnav.
Să cânt? Dar oare la a ta privire
Nu amuţeşte cântul de-admirare –
Nu eşti un cântec însăşi – cel mai dulce,
Cel mai frumos, ce a fugit vreodată
Din arfa unui bard? O, fecioară,
Vin’ lângă mine să mă uit în ochii-ţi,
Să uit de lume, ah! să pot uita
Fierea cu care ei m-au adăpat
În lume.”[21]

Divinitatea, iubirea şi poezia sunt termeni ai unei triade romantice de sorginte mistică (simbolizată, de exemplu, la Novalis, de „floarea albastră”), ce organizează o mare parte din materialul poetic eminescian. Notăm în treacăt doar că adesea iubita este „zână”, „înger”, „zee” şi că imaginea ei se confundă cu cea a Fecioarei („Ş-o să-mi răsai ca o icoană / A pururi verginei Marii”). În *La o artistă*, femininul se contopeşte cu poeticul, fiind „cântare întrupată”, o „notă rătăcită / Din cântarea sferelor / Ce eternă, nefinită / Îngerii o cântă-n cor”, iar în *Scrisoarea IV*, adorarea iubitei devine act de contemplaţie estetică („De la

---

[20] M. Eminescu, *Opere*, vol. I, p. 387.
[21] *Ibidem*, p. 389.

creştet la picioare s-o admiri şi s-o dezmierzi / Ca pe-o marmură de Paros sau o pânză de Corregio”).

Puterea transfiguratoare a poeziei, aşadar harul creatorului, este un dar al zeului, de care poetul s-a învrednicit, căci a fost ales. Se configurează astfel tema geniului, la care cugetă şi moş Iosif: „Căci de ce [nu] sunt toți oamenii înțelepți şi mari, gândea el, căci altfel sunt toți tot asemenea? Prin aceea se deosebesc pentru că unii au în ei o rază cerească care-i face să fie pătrunşi de puterea suprafirei a unei stele, iar ceilalți, născuți din lut şi nefiind în legătură decât cu coaja pământului, sunt robi cu duhul şi fericiți numai atunci dacă oamenii insuflați prin mişcarea stelelor de Dumnezeu însuşi se pun în fruntea lor şi le prescriu destinele.”[22] Poetul este rânduit de Dumnezeu drept călăuză spirituală a propriului popor. Nu putem trece cu vederea faptul că gândul eminescian întâlneşte aici filosofia heideggeriană[23]. În *Originea operei de artă*, Heidegger consideră că poetul are o misiune divină: „Poetul însuşi stă între zei şi popor. El este cel aruncat în afară – afară, în acel *spațiu intermediar* între zei şi oameni.”[24] Sau: „Poeții sunt acei muritori care… dau de urma dispăruților zei, rămân pe urma lor şi, astfel, le arată muritorilor de un neam cu ei calea ce duce spre schimbare… Elementul eterului potrivit pentru sosirea dispăruților zei, sacrul adică, este urma zeilor dispăruți… De aceea, atâta vreme cât ține noaptea lumii, se cuvine ca poetul să rostească sacrul.”[25]

Un alt poem în care se insistă asupra naturii divine a inspirației este *Memento mori.* Aici poezia se confundă cu mitul, cu basmul, cu visul, cu noaptea, cu paradisul şi cosmosul, alcătuind o veritabilă artă poetică a romantismului:

---

[22] M. Eminescu, *op. cit.*, vol. II, p. 339.

[23] În mai multe rânduri, gândul poetului român prinde în voluta sa câte un concept heideggerian, lucru explicabil fie printr-un parcurs formativ asemănător (mitologia nordică, textele mistice, filosofia clasică, romantismul german), fie prin intuiție poetică (este de notorietate afirmația lui Heidegger cu privire la faptul că R. M. Rilke a intuit, în *Sonetele către Orfeu* şi *Elegiile duineze*, majoritatea conceptelor şi ideilor sale filosofice).

[24] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 236.

[25] *Ibidem*, p. 246.

„Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur,
Când a nopții întuneric – înstelatul rege maur –
Lasă norii lui molateci înfoiați în pat ceresc,
Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,
Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,
Când în straturi luminoase basmele copile cresc.

Mergi, tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri,
Până unde-n ape sfinte se ridică mândre maluri,
Cu dumbrăvi de laur verde şi cu lunci de chiparos,
Unde-n ramurile negre o cântare-n veci suspină,
Unde sfinții se preîmblă în lungi haine de lumină,
Unde-i moartea cu-aripi negre şi cu chipul ei frumos."[26]

Trebuie să remarcăm din nou asemănarea surprinzătoare a primului vers cu o celebră propoziție a lui Heidegger: „Omul este un păstor al ființei."[27] Apoi, consemnăm din nou prezența vocabulei „sfânt", ca atribut al poeticului, şi chiar ca subiect al său, alături de câteva simboluri mistice cum ar fi întunericul (noaptea) – lumina, moartea, soarele/aurul.

Nucleul artei poetice eminesciene îl constituie evocarea, în acelaşi poem, a lui Orfeu. Orfismul nu este o doctrină estetică, ci una religioasă, care înglobează poeticul ca modalitate esențială a ființei. Poezia nu poate fi separată de religie, întrucât religia este cea mai veche formă a poeticului[28]. Poet primordial şi strămoş al lui Homer, Orfeu era un „întemeietor de inițieri şi de mistere"[29], un iluminat al cărui cântec mişca pietrele şi îmblânzea fiarele. Orfismul este inerent viziunii mistico-romantice[30], în care se înscrie poetica eminesciană, viziune care se păstrează inclusiv într-un poem ca *Memento mori*, unde pesimismul poetului face ca lumea să pară o „panoramă a deşertăciunilor",

---

[26] M. Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 391.
[27] M. Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, traducere de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Editura Politică, Bucureşti, 1988, p. 322.
[28] Immanuel Kant, *Religia în limitele rațiunii pure*, traducere de C.V. Bužureanu şi Constantin Rădulescu-Motru, Editura Agora, Iaşi, 1992, p. 81.
[29] Mircea Eliade, *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, traducere de Cezar Baltag, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 34.
[30] Formula apare, cu un sens restrâns, la Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 154.

o sumă de „mizerii repetate”, iar mitul orfic să capete conotații schopenhaueriene:

„Iar pe piatra prăvălită, lângă marea-ntunecată
Stă Orfeu – cotul în razim pe-a lui arfă sfărâmată…
Ochiu-ntunecos şi-ntoarce şi-l aruncă aiurind
Când la stelele eterne, când la jocul blând al mării.
Glasu-i, ce-nviase stânca, stins de-aripa disperărei,
Asculta cum vântu-nşală şi cum undele îl mint.”[31]

Potrivit mitului, după moartea lui Orfeu, lira sa continuă să cânte cu aceeaşi putere, vrăjind întreaga natură. Semnificația majoră a mitului constă în înțelegerea poeticului ca esență a tuturor lucrurilor: a naturii cu toate regnurile ei, a istoriei ca lume a omului şi a tărâmurilor nevăzute cu toate lumile duhurilor şi misterelor. Ca principală modalitate prin care sacrul survine în lume, poezia este o punte între vizibil (profan) şi invizibil (sacru). Acest aspect fundamental al poeziei este accentuat de Eminescu într-un mod în care nici un alt poet român nu a mai făcut-o:

„De-ar fi aruncat în haos arfa-i de cântări îmflată,
Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet atârnată,
Ar fi curs în văi eterne, lin şi-ncet ar fi căzut…
Caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune
Şi popoarele de stele, universu-n rugăciune,
În migrație eternă de demult s-ar fi pierdut.

Şi în urmă-le-o vecie de nălțimi abia văzute
Şi din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute
Ar fi izvorât în râuri într-un spaț despopulat;
Dar şi ele-atrase tainic ca de-o magică durere
Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere
S-ar fi dus. Nimic în urmă – nici un atom luminat.”[32]

Lirismul acestor versuri este copleşitor – e un limbaj cu adevărat inspirat, căci imaginile create par să țină de revelație şi nu de puterea umană. Este remarcabilă personificarea „universu-n

---

[31] M. Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 402.
[32] *Ibidem.*

rugăciune”, expresie a poeticului ca principiu divin şi cauză primă a universului. Identitatea dintre poezie şi rugăciune a fost afirmată în mai multe epoci, dar asupra ei insistă în mod special misticii (Părinții cappadocieni, Sfântul Augustin, Sfântul Simeon Noul Teolog, Sfântul Ioan al Crucii), romanticii (Georg Hamann, W. H. Wackenroder, Novalis) şi chiar unii moderni (Henri Bremond, Franz Kafka). Eminescu nu face decât să se înscrie în această tradiție mistico-romantică. Imaginația poetului valorifică mitul grec, adăugându-i semnificații ce aparțin spiritualității creştine. Astfel, lira lui Orfeu nu se mai transformă în constelație, ci este aruncată în haos, unde piere laolaltă cu întregul univers, care o urmează atârnând de sunetul ei. Poezia apare astfel ca temei, ca *Grund*, cum ar spune Heidegger, care consideră că „poeticul străbate orice artă, orice scoatere din ascundere care aduce în sfera frumosului tot ceea ce ființează în chip esențial”[33]. Poezia este verbul divin, *logosul* creator care ține totul laolaltă şi în absența căruia universul se stinge – aceasta este semnificația versurilor citate şi a celor care le urmează, semnificație ce trimite la cel mai mistic dintre pasajele *Bibliei*: „La început era Cuvântul şi Cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvântul. Acesta era întru început la Dumnezeu. Toate prin El s-au făcut; şi fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut. Întru El era viață şi viața era lumina oamenilor.” (*Evanghelia după Ioan*, 1, 1-4)

Căderii lui Orfeu îi urmează căderea Greciei, iar în absența poeziei nimic nu poate supraviețui, căci poezia este dăinuirea însăşi:

„Dar el o zvârli în mare… Şi d-eterna-i murmuire
O urmă ademenită toată-a Greciei gândire,
Împlând halele oceanici cu cântările-i de-amar.
De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri cânt-a Greciei cădere
Şi cu-albastrele ei brațe țărmii-i mângâie-n zadar…

Dar mai ştii?… N-auzim noaptea armonia din pleiade?
Ştim de nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite *cade*?

[33] M. Heidegger, *Întrebarea privitoare la tehnică*, în *idem*, *Originea operei de artă*, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 163.

Oceanele-nfinirei o cântare-i par c-ascult.
Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană?
Poate-urmează-a arfe'-antice suspinare-aeriană,
Poate că în văi de haos ne-am pierdut de mult… de mult."[34]

Arta poetică eminesciană este axată şi aici, ca şi în *Epigonii*, pe tema elogierii trecutului, dar de această dată e vorba de un trecut mitic, de un timp originar. Prezentul ar putea fi o dureroasă reverberație a cântecului orfic, a cărui cădere este urmată de propria-ne cădere alături de lumea iluzorie în care trăim.

În versurile până acum citate din *Memento mori*, atât naşterea cât şi stingerea universului au drept cauză poeticul, forță primordială care se confundă cu sacrul. Conform cercetării fenomenologice, sacrul reprezintă atributele divinității (teamă, energie, fascinație), pe care le percepem ca sentimente şi prin care ne racordăm la realitatea transcendentă. Sacrul nu este divinitatea, ci puterea prin care ea se manifestă, iar poezia nu e decât un văl de imagini care ascunde făptura mistică a lui Dumnezeu. Uimitor este nu faptul că Eminescu înțelege această distincție, ci că el face, la sfârşitul poemului, o analiză fenomenologică, aplicată la ideea de Dumnezeu:

„Tu, ce în câmpii de caos semeni stele – sfânt şi mare,
Din ruinele gândiri-mi, o, răsari, clar ca un soare,
Rupe vălur'le d-imagini, ce te-ascund ca pe-un fantom;
Tu ce scrii mai dinainte a istoriei gândire,
Ce ții bolțile tăriei să nu cadă-n risipire,
Cine eşti?… Să pot pricepe şi icoana ta… pe om."[35]

Este o temerară încercare de fenomenologie a sacrului, realizată, bineînțeles, cu mijloace poetice. Nu ceea ce este Dumnezeu interesează, ci cum apare el conştiinței, cum se reflectă el ca fenomen. Poetul descoperă că toate eforturile omului de a înțelege divinitatea rămân în lume ca plăsmuiri, ca semne poetice (mituri, monumente şi obiecte de cult, opere de artă). Arta, religia şi mitul apar ca forme ale poeticului şi se suprapun în încercarea de a cunoaşte ființa ascunsă a lui Dumnezeu. Pe

[34] M. Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 402.
[35] *Ibidem*, p. 430.

lângă finalitatea poetică („Şi când cred s-aflu-adevărul mă trezesc – c-am fost poet”) sau intelectuală („Mută / La rugare şi la hulă idola de ei făcută / Rămânea!… Un gând puternic, dar nimic – decât un gând”) a exercițiului cognitiv, există şi o finalitate care vizează sacrul ca fenomen primordial (*Urphänomen*), perceptibil prin atributele sale: misterul („Cum eşti tu nimeni n-o ştie”, „În van se luptă firea-mi să-nțeleagă a ta fire”), măreția („Tu… sfânt şi mare”, „Fulgeră-n norii de secoli unde-ngropi a ta mărime”), fascinația („De-oi vedea a ta comoară, nu regret chiar de-oi muri”, „Într-a nopților grădine stele cresc în loc de flori; / Unde-n codrii de aramă cântă-n crengi arfe-atârnate”), puterea („Tu… / Ce ții bolțile tăriei să nu cadă-n risipire”, „Tu ce în câmpii de caos semeni stele”, „Tu măsuri intervalul de la leagăn pân’ la groapă”), nemărginirea / eternitatea („Tu cuprinzi întregul spațiu cu a lui nemărginire”, „Timp, căci din izvoru-ți curge a istoriei gândire”). Uneori, toate aceste însuşiri definitorii ale sacrului se concentrează într-o singură strofă:

„Cum tu eşti nimeni n-o ştie. Întrebările de tine,
Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine
Şi prin valuri de gândire mitici stânce se sulev;
Nici un chip pe care lumea ți-l atribuieşte ție
Nu-i etern, ci cu mari cete d-îngeri, de ființi o mie,
C-un cer încărcat de mite asfințeşti din ev în ev.”[36]

Fragmentul la care ne referim relevă, ca şi în alte cazuri (*Scrisoarea I*, *Luceafărul*), capacitatea poetului de a plasticiza abstractul, de a atinge, printr-o secretă ştiință a combinării metaforelor şi a conceptelor, treapta cea mai înaltă a poeziei – sublimul[37]. Aşadar, măiestrie artistică şi o mare densitate de

---

[36]*Ibidem*, p. 432.

[37] Hegel defineşte sublimul ca fiind încercarea de a surprinde în imagini, care sunt finite, ființa lui Dumnezeu, care este infinit: „Numai prin această intuire a ființei lui Dumnezeu ca ceea ce este absolut spiritual şi fără chip în fața a ceea ce e lumesc şi natural spiritul se degajează complet de ceea ce e de natură sensibilă şi e natură, şi este eliberat de existența lui în finit. Dar, în schimb, substanța absolută rămâne în relație cu lumea fenomenelor, lume din care ea este reflectată în sine. Acest raport primeşte acum mai sus menționata legătură negativă, adică întreaga lume, cu toată bogăția, puterea şi splendoarea fenomenelor ei este afirmată explicit față de substanță ca ceea ce este în sine negativ, creat de Dumnezeu, supus puterii lui şi

idei. Pe lângă elementele budiste, schopenhaueriene şi romantice obişnuite, întâlnim idei şi concepte care amintesc de Pitagora, de Heraclit, de Platon, de Kant sau de Hegel, de neoplatonici şi de gnostici, de Meister Eckhart şi de Jacob Böhme, ori anunţă fenomenologi precum Gerardus van der Leeuw, Rudolf Otto sau Martin Heidegger. Îndrăznim chiar a crede că, dacă acest poem ar fi fost scris în limba germană, ar fi trezit interesul hermeneutic al lui Heidegger, care, după cum se ştie, a dedicat interpretării poeziei germane câteva studii consistente.

Ideea incognoscibilităţii lui Dumnezeu, pusă în vers cu atâta imaginaţie de Eminescu, este una din marile teme ale misticii. Iată, de pildă, cum o exprimă Sfântul Ioan Hrisostom: „Dar este o obrăznicie să spui că cel pe care nici forţele superioare nu-l pot înţelege poate fi înţeles de noi, viermii pământului, şi că poate fi circumscris sau chiar cuprins cu ajutorul modestelor noastre capacităţi intelectuale…”[38] Dumnezeu nu poate fi cunoscut pe cale raţională, ci prin imaginaţie. Nu prin gând uman, ci prin gând divin, adică prin revelaţie. Cuvântul „gând” are uneori, în poemul despre care discutăm, sensul de *simţ interior*, ca în mistică. Or poezia poate fi mai aproape de acest „gând divin” decât filosofia, şi de aceea poetul o preferă. Ne-o spune şi în *Epigonii*, şi aici:

„Din agheazima din lacul, ce te-nchină nemurirei,
E o picătură-n vinul poeziei ş-a gândirei,
Dar o picătură numai.
………………………………………………

servindu-i. Lumea este deci privită ca o revelaţie a lui Dumnezeu, iar el însuşi este bunătatea care lasă să existe pentru sine ceea ce a fost creat, şi îi conferă durată acestuia care în sine nu are nici un drept să existe şi să se raporteze pe sine la sine. Totuşi, subzistarea finitului este lipsită de substanţă, şi creatura, comparată cu Dumnezeu, este ceea ce dispare şi e lipsit de putere, încât în bunătatea creatorului se revelează în acelaşi timp şi dreptatea sa, care, în ceea ce este negativ în sine, face să apară în chip real şi neputinţa acestuia şi, prin aceasta, substanţa să apară ca unică putere. Când arta face din acest raport relaţia fundamentală a conţinutului, precum şi a formei ei, avem forma artistică a sublimului propriu-zis.” (*Prelegeri de estetică*, vol. I. p. 379).

[38] Apud Rudolf Otto, *Despre numinos*, traducere de Silvia Irimia şi Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996, p. 11.

Şi de-aceea beau păharul poeziei înfocate.
Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate
Să citesc din cartea lumii semne, ce mai nu le-am scris."[39]

Alături de „agheazimă", care poate fi o metaforă pentru sacru, „vinul poeziei" capătă un sens euharistic. Panorama deşertăciunilor se încheie, aşadar, cu sentimentul că poezia este „cină de taină" şi cale întru mântuire. Aceste versuri sună cu atât mai uimitor, cu cât ele anticipează, în mod frapant, o idee heideggeriană: „Gânditorul rosteşte fiinţa. Poetul numeşte sacrul. Întrebarea cum anume sunt legate între ele şi, deopotrivă, cum sunt separate poezia, recunoştinţa şi gândirea atunci când sunt gândite pornind de la înrâurirea esenţială a fiinţei – trebuie să rămână aici fără răspuns. Pesemne că recunoştinţa şi poezia provin în chipuri diferite din gândirea originară de care ele au nevoie fără să ajungă, totuşi, să fie ele însele o gândire."[40]

Orfismul este o constantă a artei poetice eminesciene şi un argument solid în sprijinul tezei că această artă poetică are în centru ideea poeziei ca manifestare a sacrului.[41] Elemente orfice sunt de găsit în toată opera, dar semnificative ni se par încă două locuri. Mai întâi, este vorba de un pasaj din *Luceafărul*, în care Demiurgul i se adresează lui Hyperion spre a-l convinge să-şi urmeze destinul de nemuritor:

„Iar tu, Hyperion, rămâi
Oriunde ai apune…
Cere-mi cuvântul meu dentâi –
Să-ţi dau înţelepciune?

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cântare

[39] M. Eminescu, *op. cit*., vol. I, p. 434.
[40] M. Heidegger, *Prefaţă* la *Ce este metafizica?*, în *idem*, *Repere pe drumul gândirii*, p. 289.
[41] Este o idee fundamentală în teoria artei. De pildă, Platon arăta că, în statul ideal ar trebui păstraţi doar poeţii care cântă zeii şi eroii, nu şi cei care exaltă simţurile (aceştia din urmă ar trebui alungaţi), iar Hegel era de părere că „arta trebuie, înainte de toate, să facă centrul reprezentărilor sale din ceea ce e divin" (*Prelegeri de estetică*, vol. I, p. 181).

Să se ia munții cu păduri
Şi insulele-n mare?”[42]

Şi înțelepciunea (pătrunderea filosofică) şi harul poetic apar ca modalități de transcendere a umanului. Geniul nu poate împărtăşi soarta oamenilor pentru că el vine dintr-o altă lume. Ca înțelept, capabil de mari elanuri ale gândului, cum e bătrânul dascăl din *Scrisoarea I*, sau ca poet trăind într-o lume ostilă (*Scrisoarea II*), geniul trece prin istorie fără să-i aparțină. Singur şi neînțeles, el străbate aria sublunară având doar un țel: absolutul.

Tot sub semnul absolutului stă şi visul de poet din *Icoană şi privaz*, al doilea loc unde remarcam ca semnificativ orfismul eminescian:

„Şi am visat odată să fiu poet… Un vis
Deşert şi fără noimă ce merit-un surâs
De crudă ironie… Şi ce-am mai vrut să fiu?
Voit-am a mea limbă să fie ca un râu
D-eternă mângâiere… şi blând să fie cântu-i.
Acum… acuma visul văd bine că mi-l mântui.”[43]

Exigențele cu privire la condiția de poet nu se pot plasa decât în sfera genialității. În pofida (sau poate tocmai în virtutea) tonului ironic, în pofida îndoielii care îl face să-şi disprețuiască nedemna operă, el are uneori conştiința geniului său, căci se crede „copilul nefericitei secte / Cuprins de-adânca sete a formelor perfecte”, şi coboară în sine pentru a găsi „geniu-i de foc”. Putem consemna chiar o judecată radicală, în genul lui Raskolnikov[44]:

„Să simți cum că natura îşi bate joc de noi:
Ici-colo câte-un geniu şi preste tot gunoi.”[45]

---

[42] M. Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 228.
[43] *Ibidem*, p. 579.
[44] Eroul dostoievskian împărțea lumea în oameni superiori, capabili să spună ceva lumii şi oameni obişnuiți, material uman servind doar la reproducere.
[45] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 580.

Poezia *Icoană şi privaz* poate fi considerată de asemenea un manifest poetic, datorită insistenţei cu care se analizează rostul poetului în lume. Poetului de geniu în ipostază de îndrăgostit neînţeles nu i se opune numai ofiţerul cu glumele lui uşoare, ci chiar poetul de salon, versificatorul mediocru, ale cărui producţii nu depăşesc stadiul unui mimetism desuet:

„Aceasta e menirea unui poet în lume?
Pe valurile vremii, ca boabele de spume
Să-nşire-ale lui vorbe, să spuie verzi ş-uscate
Cum luna se iveşte, cum vântu-n codru bate?
Dar oricâte ar scrie şi oricâte ar spune…
Câmpii, pădure, lanuri fac asta de minune,
O fac cu mult mai bine de cum o spui în vers.
Natura-alăturată cu-acel desemn prea şters
Din lirica modernă – e mult, mult mai presus.
O, tristă meserie, să n-ai nimic de spus
Decât poveşti pe care Homer şi-alţi autori
Le spuseră mai bine de zeci de mii de ori.”[46]

Tot pentru că produc texte fără a avea nimic de spus sunt stigmatizaţi „salahorii penei”, pentru care scrisul este o meserie ca oricare alta, chiar dacă atinge un nivel academic. Poezia ca simplă podoabă, ca plăsmuire de minciuni mai mult sau mai puţin dibace ar fi de neconceput. Poetul nu trebuie să fie un copil al veacului şi creaţia sa nu poate fi o oglindă a lumii deplorabile în care trăim, căci astfel riscă să devină caricatura unei caricaturi:

„În capetele noastre de semne-s multe sume,
Din mii şi mii de vorbe consistă-a noastră lume,
Aceeaşi lume strâmbă, urâtă, într-un chip
Cu fraze-mpestriţată, suflată în nisip.
Nu-i acea *altă* lume a geniului rod,
Căreia lumea noastră e numai un izvod…”[47]

---

[46] *Ibidem.*
[47] *Ibidem*, p. 581.

Aşadar, poezia trebuie să reprezinte o „*altă* lume”, diferită de lumea poeziei mediocre şi, în acelaşi timp, diferită de lumea „noastră”: este lumea geniului, a lui Hyperion, absolutul către care arta a aspirat dintotdeauna. După cum se vede, pentru Eminescu absolutul nu este o noţiune goală, un semn lingvistic lipsit de valoare referenţială – ci o realitate, o lume la care avem acces pe calea imaginaţiei, a visului şi a mitului. Atunci când se întreabă „Unde voi găsi cuvântul / Ce exprimă adevărul?” poetul vizează desigur absolutul – necunoscutul, ilimitatul, eternul – instanţa supremă, izvorul din care au purces toate şi din care se naşte adevărul vieţii.

Putem spune, în concluzie, că arta poetică eminesciană explicitează o concepţie decelabilă, de altfel, din întregul operei: poezia nu este nici o podoabă, nici o oglindă a naturii, este însuşi adevărul vieţii care ne cheamă din adâncul inimii, adică din acel loc al interiorităţii noastre care coincide cu străfundul divin.

Résumé

Identifiable en plusieurs textes, l’art poétique d’Eminescu relève une conception unitaire sur la poésie et la condition du poète. Tous les aspects de cette conception s’inscrivent dans le modèle esthétique du romantisme allemand. La vision sur la poésie, qu’on peut appeler «mystico-romantique», valorise des éléments mythiques (surtout orphiques) et parfois mystiques qui conduisent à la conclusion que la poésie se confond avec la religion et le mythe. Touts les trois sont des formes du poétique dont la source est le sacré même. Selon Eminescu, la poésie n’est ni ornement, ni miroir de la nature, mais une suite de hiérophanies.

Metafora eminesciană a genezei

Leonida MANIU

Indiferent de domeniul spiritual în care se înscrie, gândul care despică timpul, încercând să-şi închipuie momentul sublim al genezei, este întotdeauna poetic. „Prozaică – observa cu temei George Călinescu – este numai filozofia subiectului, cercetarea metodelor de cunoaştere, logica; finalitatea actelor noastre, etica; filozofia cauzei primare este prin definiţie, poetică, şi Heraclit, Platon, Lucreţiu şi ceilalţi sunt nişte puri poeţi, şi poetică va rămâne întotdeauna orice propoziţie asupra principiilor”[1]. Izvodite din „fiorul cosmogonic”[2], poemele lui Eminescu înfăţişează, adeseori, în dezvoltări mai ample sau mai reduse, grandoarea începuturilor. În consecinţă, apropierea acestora de miturile cosmogonice (vedice, caldeice, biblice, greceşti, mazdeiste, gnostice etc.[3]) au stimulat exegeza eminesciană îndreptând-o pe căi dintre cele mai fecunde. Însă, indiferent de rezultatele obţinute în această direcţie, astfel de cercetări nu au făcut decât să îmbogăţească imaginaţia poetului, conferindu-i extensiune şi adâncime.

Pe de altă parte, operaţia inversă, aceea de a desprinde, din această întretăiere de idei şi sugestii deconcertante, viziunea specific eminesciană asupra genezei, s-a lăsat încă aşteptată. În aceste condiţii, imaginea artistică a Creaţiei, din *Scrisoarea I*, pare a creşte din pământ străin. „Cosmogonia aceasta e – după Călinescu – o dezvoltare a celeia din *Rig-Veda*”[4]. Astfel, una din cele mai inspirate pagini din literatura lumii s-a născut doar în umbra imaginaţiei şi a cugetării vedice. În aceasta situaţie, fundamentele pe care şi-a clădit Eminescu o asemenea viziune

şi înrâurirea pe care a suferit-o din partea modelului sanscrit nu pot fi elucidate decât printr-o atentă comparare a textelor.

Ca atare, pentru a urmări şi înțelege mai bine argumentele şi considerațiile discursului nostru critic este necesar să reproducem cele două texte menționate mai sus, imnul vedic şi corespondentul său din *Scrisoarea I*:

Atuncea neființa, ființa nu erau
A aerului mare, boltitul cort din ceriu
Ce-acoperea atuncea?… Şi-n ce se ascundeau
Acele-acoperite… Au în noianul apei
Au în genune…
Pe-atunci nu era moarte, nimic nemuritor
Si noaptea-întunecată de ziua ce-a senină
Nu era despărțită
Şi fără de răsuflet sufla în sine însuşi
Ne mai numitul Unul… Şi-afara de aceste
Nimic n-a fost pe-atuncea
Şi-atât de întuneric era, ca un okean
Neluminat, şi totul era adânc ascuns
În început. Şi Unul învăluit în coaja-i
Uscată, prinde viață din tainica căldură
Ce singur el o are.
În început pătruns-au iubirea pe-acel Unul
O sete sufletească (-) a facerii sămânță (-)
Şi cercetând în inimi aflat-au înțelepții
Puntea, care ființa unia cu neființa
În raza ce din chaos văzură înțelepții
Au fost-au în adâncuri sau fost-au de asupra (?)
Semințe presărară, născutu-s-au tării
Jos firea, sus se-naltă puterea şi voința
Dar cine oare-o spune, şi cine a vestit-o
De unde-(i) ea venită făptura cea întinsă (?)
În urma ei veniră chiar zeii… Cine ştie
de unde ei veniră? O ştie poate el
Din care toată firea luat-au început
Şi fie c-au făcut-o sau chiar că n-au făcut-o
El care sus din ceruri asupra-ne priveşte
El ştie… Dar se poate că însuşi el nu ştie.[5]

*

„La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă
Pe când totul era lipsă de viață şi voință,
Când nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns…
Când pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochiu care s-o vază,
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Şi în sine împăcată stăpânea eterna pace.
Dar deodat-un punct se mişcă… cel dintâi şi singur.
Iată-l
Cum din chaos face mumă, iar el devine Tatăl…
Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba
spumii,
E stăpânul fără margini peste marginile lumii…
De-atunci negura eternă se desface în fâşii,
De atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii…
De atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Şi în roiuri luminoase izvorând din infinit,
Sunt atrase in viață de un dor nemărginit.
Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
Facem pe pământul nostru muşunoaie de furnici;
Microscopice popoare, regi, oşteni şi învățați
Ne succedem generații şi ne credem minunați;
Muşti de-o zi pe-o lume mica de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul
Cum că lumea asta-ntreaga e o clipă suspendată,
Că-ndărătu-i şi naintea-i întuneric se arată.
Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adâncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă…
Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric
Căci e vis al neființii universul cel himeric…”

În linii mari, între *Imnul creațiunii* şi cosmogonia *Scrisoarea I* se pot constata frapante similitudini, începând cu reprezentarea stării de a fi a increatului, ce se răsfrânge din tensionata nelinişte a minții omeneşti, care încearcă să şi-l închipuie şi sfârşind cu prima mişcare care se produce în cuprinsul acestuia. Momentul delimitărilor inițiale, acea plină de măreție desfacere din haos a „coloniilor de lumi”, ca şi ampla considerație lirico-filozofică, ivită din cutremurarea gândului în fața colosalei disproporții dintre spectacolul nesfârşirii cosmice şi cel al efemerei existențe umane şi al absurdei vanități a acesteia, nu mai sunt în imnul indic.

Exceptând, deci, propozițiile referitoare la imaginea increatului, ca şi a modului în care s-a produs mişcarea inițială, întrucât ar putea lărgi discuția asupra ariei mai multor mitologii şi filozofii vechi, cele mai notabile şi mai incitante puncte de contact între fragmentul eminescian şi opera sanscrită par a se fi stabilit în jurul conceptelor de *kama* (dorință, iubire) şi *dor nemărginit*. Instituindu-se ca un centru al acestei părți a *Scrisorii I*, *dorul nemărginit* devine totodată un centru al universului însuşi, întrucât întreaga mişcare a acestuia se desfăşoară parcă în jurul său, pe de o parte, lumile se precipită spre limanul luminii şi al vieții, pe de alta, cohorta „microscopicelor popoare”, ca şi lumea însăşi, îşi mai trăiesc „clipa”, înainte de a se cufunda într-un alt haos.

Raportat la această întinsă şi dinamică imagine a genezei, textul vedic înfățişând apariția Ființei primordiale, creatoare de lumi prin *kama*, este de o concizie care frizează ariditatea, asemenea unei afirmații ştiințifice:

„Şi Unul, învăluit în coaja-i
Uscată prinde viață din tainica căldură
Ce singur el o are.
În început pătruns-au iubirea pe-acel Unul
O sete sufletească (-) a facerii sămânță (-).”

În ceea ce priveşte viziunea infinitului generator de „roiuri luminoase”, textul eminescian este mai apropiat de unele imagini existente în poemul lui Titus Lucrețius Carus, *De rerum natura*, decât de cele pe care le-am întâlnit în imnul vedic. Însă în vreme ce la poetul latin, lumile se nasc conform

legilor fizicii epicureice, la Eminescu există o forță, *dorul nemărginit* care le face să țâşnească din haos precum apele unui izvor, însă al cărei conținut şi natură sunt greu de definit.

La acest nivel al cercetării, problema abordată, originalitatea viziunii eminesciene asupra genezei, impune examinarea atentă a paginilor care au păstrat cele dintâi bruioane ale viitoarei capodopere pentru a surprinde modul în care s-a închegat această fascinantă cosmogonie. Din acestea, desprindem câteva fragmente:

„Într-a haosului lume *trimiți colonii de stele*
Pe câmpiile albastre ale cerurilor tale
Stupi bătrâni *trimiți* tu(n) lume, mândre *colonii de stele*
Ce *roind* în fluvii albe se-mprăştie-n *(in)finit*"

*

„Stup bătrân eternitate – *roiuri tu*
trimiți de stele - ca să împle
ceru-albastru –"

*

„În câmpiile albastre ale cerurilor - pleacă
Colonii de stele de-aur dintr-a raiului prisacă
Ce roind în fluvii albe se-mprăştie-n (in)finit"

*

„Ce-i etern? Cine consumă sâmburul aurit din soare?
Lumi *împinge spre peire ca isvoarele*-nspre mare."[6]

*

„*O greşală* universul a comis. Din nemişcarea
Cea eternă în trecutu-i, viermui *un punct* – din care
Îşi scrinti tot infinitul paraliticul lui somn
Ş'espiarea lungă, cruntă, a pornirii lui rebele
E viața. Spre echilibrul liniştitei întocmele
Realeargă tot ce este cu *dor* lung, nestins, insomn."[7]

*

„Şi în urmă-le-o vecie din nălţimi abia văzute
Şi din *sure văi de caos colonii de lumi pierdute*
Ar fi *isvorât în râuri* într-un spaţ despopulat
Dar şi ele-atrase tainic, fără gând şi fără vrere
Cu-a lor *roiuri luminoase* dup-o lume în cădere
Într-o eternă-armonie-o ninsoare-ar fi picat.”[8]

(Memento mori)

Examinarea variantelor existente în ediţia Perpessicius arată limpede că nucleul în jurul căruia se va constitui *Scrisoarea I* este imaginea obsedantă a unor „mândre colonii de stele / Ce roind în fluvii albe se-mprăştie-n infinit”. În poemul *Memento mori*, ca şi în variantele sale, imaginea „coloniilor de lumi pierdute” ce „isvorăsc” „în râuri” sau „în roiuri” este prezentă în evocarea Greciei antice. Desprinsă probabil de aici, viziunea aceasta pare a-şi căuta un cadru pe măsura grandorii care o animă. Numai astfel se explică frecvenţa, în primele variante ale lucrării, a „coloniilor de stele”, „roind în fluvii albe” din a „raiului prisacă” sau a „roiurilor” acestora trimise de eternitate „ca să împle ceru-albastru”. Urmând îndeaproape firul închipuirii, se poate înregistra, în josul paginii, o sensibilă modificare a gândului poetic. După ce au apărut, lumile sunt „împinse” de către ceea „ce-i etern” sau de către „moarte” spre „peire”.

În acest moment al procesului de elaborare, când direcţia pe care avea să se înscrie faimoasa creaţie nu era încă limpede, ideea zădărniciei strădaniei umane sau a lipsei de sens a existentului (prezentă în varianta *Ce-i etern?* şi în poezia de tinereţe, *Mortua est!*) va face posibilă dezvoltarea meditaţiei asupra efemerităţii vieţii şi năzuinţelor omeneşti, grăbind constituirea părţii lirico-filozofice care îi succede cosmogoniei. Probabil că în prelungirea unei atari idei, poetul ajunge să gândească apariţia vieţii ca o „greşeală” a universului. Graţie „punctului” care „viermui”, adică se mişcă, infinitul „îşi scrinti… paraliticul lui somn”. Drept consecinţă, „tot ce este”, „realeargă… cu dor lung, nestins, insomn” ca să restabilească echilibrul stricat. Conceptul de *dor*, care apare pentru prima oară în aceste variante, se identifică cu aspiraţia spre nefiinţă a ceea ce există. El defineşte acelaşi elan uriaş din *Memento mori* care, dacă

Orfeu şi-ar fi aruncat „arfa” în haos, ar fi atras după ea „caravanele de sori” şi „cârduri lungi de blonde stele”.

În acest stadiu al căutărilor, adică după 1874, revelaţia marilor adâncimi poetice şi filozofice cuprinse în *Imnul creaţiunii* din *Rig-Veda* va amplifica şi aprofunda propriile imagini şi idei ale lui Eminescu referitoare la începuturi, până la completa lor identificare cu gândirea şi cu exprimarea mitică. Căci prin sondele tot mai profunde ale intuiţiei şi închipuirii sale, poetul cobora spre înseşi temeliile spiritualităţii româneşti şi redescoperea, în felul acesta, modalitatea de a intra în contact cu gândirea şi cu sensibilitatea primordială. Pe de altă parte, prin Eminescu, nedumerirea cugetului vedic devine înfiorare în faţa marilor incertitudini iniţiale. Mişcarea abia întrezărită în *tapas* („tainica căldură”) creşte impetuos şi cuprinde tot spaţiul, laconismul textului sanscrit fiind înlocuit de imaginea concretă a naşterii puzderiilor de „colonii” ale universului. Într-un cuvânt, poezia genezei îşi găseşte albia ei firească, prin care poate curge nestingherită, cu fulgerătoare scăpărări de sublim.

În acest context, concluzia care se impune, în urma argumentelor invocate mai sus, nu poate să fie decât una singură: cosmogonia indiană nu reprezintă decât creşterea organică a unei viziuni-nucleu specific eminesciană a genezei, întrucât sugestiile preluate din imnul vedic se adaugă acesteia şi nu invers. Cosmogoniile mitice, asupra cărora întârzie poetul în procesul de creaţie, răsar de obicei în prelungirea imaginaţiei sale, înaripând-o. Cu puţine excepţii, elementul comun al tuturor acestora – mai cu seamă al celor care au fost definitivate – este viziunea-obsesie a lumilor izvorând năvalnic din infinit. Aproape întotdeauna, verbul *a izvorî* comunică ceva din frământarea şi farmecul genezei.

Pentru a susţine şi a fortifica acest punct de vedere nu avem decât să procedăm la examinarea câtorva fragmente cu conţinut similar, pentru a urmări puterea de iradiaţie semantică pe care a imprimat-o Eminescu acestui verb. Citām, în acest sens, din *Scrisoarea III*, tabloul coborârii înserării peste oastea biruitoare:

„Pe când oastea se aşază, iată soarele apune,
Voind creştetele nalte ale ţării să-ncunune

Cu un nimb de biruință: fulger lung încremenit
Mărgineşte munții negri în întregul asfințit,
Pân’ ce *isvorăsc* din veacuri stele una câte una
Şi din neguri, dintre codrii, tremurând s-arată luna:
Doamna mărilor ş-a nopții varsă linişte şi somn”.

În continuare, menționăm, din ediția Perpessicius, câteva modificări succesive care s-au produs în substanța acestui fragment până s-a ajuns la forma definitivă, reprodusă mai sus:

„La câmp limpede sub corturi, oastea mândră se aşază
Pe când luna se arată, iară ape scânteiază
Iară Dunărea bătrână mişcă trestia-i pe maluri
Oceanul cel de stele s-oglindează-n a ei valuri
Împrejurul unor focuri depărtate colo şed
Străjile cu lănci înfipte…”[9]

*

„Pe când oastea se aşază, roşu soarele apune
Cu un nimb de biruință voind țara s-o-ncunune
O fulgerătură lungă în apus a-ncremenit
Peste creştete de munte strălucind în infinit
Pân’ ce *isvorăsc* pe ceruri stele una câte una
Şi din neguri, peste codri, tremurând răsare luna”.[10]

Cu inegalabilul său simț artistic, Eminescu a întârziat mult asupra acestor versuri până ce a găsit imaginea grandioasă pe care o cunoaştem. Într-o primă versiune, „aşezarea” oştirii în corturi are loc într-un cadru nocturn, dominat de „arătarea” lunii şi de „scânteierea” apelor. Numaidecât însă, într-o nouă reluare a textului, acestora li se adaugă oglindirea „oceanului de stele” în valurile Dunării. În sfârşit, abia într-o a treia variantă, o dată cu apariția „nimbului de biruință” prin care soarele în amurg „încunună” crestele de „munte strălucind în infinit”, stelele „isvorăsc pe ceruri”, apoi, într-o altă versiune, „din chaos” şi, în cele din urmă, „din veacuri”. De cele mai multe ori, utilizarea unui singur cuvânt aparținând unui sistem de asociații e suficientă pentru a declanşa reacția şi a reface spontan întregul lanț. În cazul de față, noțiunea *stea* şi-a apropiat conceptul de *infinit* şi amândouă au impus pe cel de *izvorâre*, cu înțelesul de geneză.

După cum *izvorârea* stelelor devine un moment al eternei regenerări universale, tot astfel victoria de la Rovine se transformă într-un timp al renaşterii forţelor morale. Strania corespondenţă între cer şi pământ conferă tabloului dimensiuni sublime.

O altă cosmogonie eminesciană memorabilă, cea din *Luceafărul*, se înscrie în aria constatărilor de mai sus, devenind cel mai puternic argument în favoarea acestora. În drumul său spre Părintele Ceresc, astrul

„Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi,
Cum *isvorau* lumine:
Cum *isvorând* îl înconjor
Ca nişte mări, de-a-notul…”

Într-una din variantele poemei care preced forma definitivă a acesteia, se pot citi următoarele strofe:

„Vedea ca-n ziua cea de-ntâi(u)
Născând din neguri stele
Umplând a chaosului văi
Şi *isvorând* din ele”[11]

*

„Din văi de chaos *isvorau*
În *roiuri* stele albe
În cercuri mândre se roteau
Ca un şirag de salbe”[12]

Ulterior, în procesul clarificărilor care s-au produs în procesul de creaţie, confruntarea dintre verbele *a naşte* şi *a isvorî*, ce păreau să fie la un moment dat pe acelaşi plan, s-a soluţionat în favoarea termenului pe care subconştientul eminescian l-a ales pentru a sugera modul său specific de a-şi închipui geneza.

Astfel, graţie valorilor de sugestie ale vocabularului utilizat şi a cadenţei grave a mişcării ritmice, imaginea plină de măreţie şi de taină a începuturilor prinde contururi proeminente. *Luminele*, din poema publicată, ca şi acele *roiuri* de *stele albe*, din variantele acesteia, nu sunt decât *roiurile luminoase* din *Scrisoarea I*, însă pe când în aceasta din urmă există un „dor

nemărginit” care desprinde lumile din haos, în *Luceafărul*, ele par a se naşte spontan, în virtutea unor legi eterne. În fond, existența universului nu este decât o succesiune de neantizări şi naşteri de aştri:

„Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăşi soare”.

Potrivit acestei înțelegeri, *isvorârea* continuă a stelelor din adâncimile haosului reface, la o altă scară, neistovitul proces al primenirii universale. Există, aşadar, la Eminescu, fapt nerelevat îndeajuns până acum, o grandioasă şi originală viziune asupra genezei. Aceasta nu s-a înfăptuit doar în prima etapă a „facerii”, într-un timp indeterminat, în *illo tempore*, precum în *Biblie* sau în alte mitologii, şi nici nu se repetă numai cu prilejul Anului Nou, ca în unele mituri orientale[13], ci are loc în fiecare clipă.

Prezența unei atari concepții dinamice asupra mişcării universale, a veşnicei regenerări a cosmosului, nu exclude existența unor elemente eleate în gândirea sa, însă nici nu îngăduie exprimarea unui punct de vedere atât de categoric, ca acela al lui Tudor Vianu. „Viziunea lui Eminescu asupra lumii – scrie acesta – este aceea a unui univers static, din care elementul oricărei deveniri este expulzat”[14]. Or, argumentele demersului nostru au impus, în chip necesar şi obiectiv, concluzia că geneza eminesciană nu poate fi gândită decât ca un triumf şi o minune a veşnicei deveniri.

Procedând la suprapunerea şi la examinarea fragmentului cosmogonic al *Scrisorii I*, *Scrisorii III* şi la cel al *Luceafărului*, dimpreună cu tot ceea ce oferă variantele acestora, vom surprinde, urmând până la un punct unele sugestii ale psihocriticii lui Charles Mauron[15], existența unor rețele de imagini aproape identice, în ciuda contextelor diferite în care acestea apar. Vom menționa, aşadar, sintagme şi versuri aparținând primelor manuscrise ale *Scrisorii I*, „colonii de stele de-aur”, „roind în fluvii albe se-mprăştie-n infinit”, pentru a le pune alături de cele care au intrat în poema definitivă, „colonii de lumi pierdute”, „chaos”, „roiuri luminoase”, „isvorând din infinit”. În chip similar, dintr-o variantă a *Scrisorii III*, transcriem, „isvorăsc pe ceruri stele”, iar din textul tipărit, reproducem,

„isvorăsc din veacuri stele”, după cum din bruioanele *Luceafărului* notăm, „chaos”, „isvorau”, „în roiuri stele albe”, „se roteau”, spre a le compara cu cele existente în poemul publicat, „a chaosului văi”, „isvorau lumine”, „îl înconjor”.

Ceea ce rezultă din apropierea şi confruntarea termenilor de mai sus, nu este decât modul specific eminescian de reprezentare artistică a naşterii universului. Cu sublima înfiorare a creatorului mitic, poetul închipuie apariţia lumilor aidoma unei ţâşniri de ape în vârtejuri năvalnice. Sub formă de „roiuri luminoase” sau de „lumine”, acestea „isvorăsc” impetuos din „infinit” sau din „chaos”, purtate de elanul nestăvilit al „dorului nemărginit” sau determinate de acţiunea altor factori necunoscuţi.

Din aceste raţiuni, cuvântul cel mai adecvat pentru a sensibiliza o astfel de viziune rămâne fără îndoială acela prin care exprimăm o atare acţiune, adică verbul *a izvorî*[16]. În alte situaţii, când mişcarea dintru începuturi nu se produce aidoma izvorârii, imaginarul eminescian este tributar unor înrâuriri străine. Astfel, cosmogonia din *Rugăciunea unui dac* a fost pusă în relaţie atât cu *Imnul creaţiunii* din *Rig-Veda*, cât şi cu poemul care deschide cartea *Metamorfozelor* lui Ovidiu[17]. Nu este exclus ca urmând îndemnurile psihocriticii şi lărgind aria investigaţiei, pentru a dobândi mult râvnitul *mit personal*, cercetarea mai multor reţele de imagini în care apare verbul *a izvorî*, să conducă la descoperirea unui mod de sublimare a actului creator însuşi, în care este implicat destinul poetic eminescian.

Note

1. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Minerva (B.P.T.), vol. IV, p. 108.
2. *Idem*, vol. I, p. 8.
3. *Idem*, vol. III, p. 123-135.
4. M. Eminescu, *Poezii*, ediţie îngrijită şi comentată de G. Călinescu, Bucureşti, Editura Naţională, p. 167.
5. Textul reprodus aici este de fapt o retraducere în limba română a *Imnului creaţiunii*, realizată de către Eminescu însuşi, după o tălmăcire germană necunoscută până în prezent.
6. M. Eminescu, *Opere*, ediţia Perpessicius, Bucureşti, 1943, vol. II, p. 175.
7. *Ibidem*, p. 178.

8. *Ibidem*, p. 106.
9. *Ibidem*, p. 310.
10. *Ibidem*, p. 311.
11. *Ibidem*, p. 402.
12. *Ibidem*, p. 410.
13. Mircea Eliade, *Eseuri*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991, p. 45-53.
14. Tudor Vianu, *Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974, p. 97.
15. Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, 1963.
16. În acest context, chemarea iubitei în sânul naturii, la izvoare, este suprema invitaţie pe care i-o adresează acesteia poetul de a accepta, alături de el, întoarcerea sau integrarea în frumuseţea şi puritatea primordială a lumii.
17. A se compara, în acest sens, versul lui Eminescu, „Când unul erau toate şi totul era una”, cu cel existent în prima metamorfoză a cărţii lui Ovidiu, „Unus erat toto naturae vultus in orbe”.

Zusammenfassung

Das Studium schlägt sich vor, zu erklären, wie einige der bekanntesten Kosmogonien Eminescu beeinflusst haben und sein spezifisches Vorstellen der Genese. Mit erhabenem Ergreifen des mythischen Schöpfers, stellt der Dichter die Erscheinung des Universums ähnlich des in tosenden Strudeln emporsprudelnden Wassers vor. Aus diesem Grund, bleibt ohne Zweifel das Zeitwort *entspringen*, das passendste Wort, das so eine Auffassung sensibilisiert.

Opțiunea supremă a Sinelui – iubirea

George POPA

„Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire
Şi pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire. ”

„Exilat” într-o lume străină, *sinele* eminescian a încercat să se insere şi să-şi afle o identitate aici, în lumea *eului* intramundan, prin întemeierea unui absolut axiologic cu ajutorul iubirii. Experiența hyperionică din *Luceafărul* a constituit culminația acestei tentative.

În acest scop, Eminescu a căutat femeia ideală, absolutul. Ce calități ar trebui să întrunească un asemenea model? *Fizic* – o perfecțiune care trimite la prototip, la armonia prin care finitudinea desăvârşit orânduită poartă la sublimitate; *sufleteşte* – afecțiune, duioşie, putere de apropiere, de unire, de contopire; *axiologic* – capacitate de autoelevație şi de inducere a elevației; *metafizic* – voința unicității şi capacitatea de a se împlini ontic şi axiologic în celălalt unită cu dorința şi capacitatea de a-l împlini ontic pe celălalt, „*căci bărbatul imaginează, iar femeia duce la împlinire*”. Astfel, eternul feminin ideal (absolutul feminin – model Suzette Gontard*, Diotima* lui Hölderlin) nu este doar de ordin fizic (simplu model de vitrină), ci o îmbinare culminativă de realizare a naturii plastice şi realizare a frumuseții spirituale. Iată în viziunea lui Eminescu implicarea spirituală a iubitei, evocând nemărginirea, visele sublime şi fiorul misterului: „*Glasul plăcerii, dulce iubit, / Cheamă gândirea la a mea frunte / Ce zboară tainic ca şi o luntre / În oceanu-i nemărginit.* ” (*Filosofia copilei*); „*Când vântul e-o taină, când*

frunzele-s mute / Misterul surâde prin noaptea tăcută, / Culeg pe-a ta frunte sublime visări. ” (*Când*).

Misterul creației, misterul morții și al reînvierii în extatica dragostei este văzută ca o jertfă luminoasă adusă lui Dumnezeu: *„…Falnică-i pare legea Creării ,/ Lumi ce de focuri în lumi înot, / Candeli aprinse lui Zebaot ,/ Ce ard topirei şi renvierii.*” (*Filosofia copilei*). Iubita nu vrea să fie doar o idee palidă a divinității, ci sub formă de gândire înaripată, să-și afle pierderea de sine în nemărginirea gândirii poetului: „*Ci voi să-mi caut pe 'ntinsa lume / O frunte albă să o desmierd / Şi-n ea gândirea mea să o pierd, / Cum pierde-un èco pribeagul nume.*”

La rândul său, poetul vede în iubita sa o „cântare întrupată”, o „notă rătăcită din cântarea sferelor”: „*Dar astăzi poetul cu inima 'n ceruri / Răpit d' a ta voce în raiu de misteruri, / Ş' aduce aminte că 'n cerul deschis / Văzut-a un geniu cântând Reveria / Pe arpă de aur, c' un Ave Maria – / Şi 'n tine revede sublimul său vis.*” (*La o artistă*)

În poezia *Locul aripilor***,** vorbește de curăția absolută, de sacralitatea iubirii sale: „*Astăzi însă nu-s ca flama cea profană şi avară, / Inima mi-e sântă astăzi, cald şi dulce pieptul meu, / Azi sunt cast ca rugăciunea, şi timid ca primăvara, / Azi iubesc a ta ființă cum iubesc pe Dumnezeu.*”

Încă de la primele versuri, așa cum reiese din poezia *Copilă, angel de înălțare* (cca 1866)*,* idealul feminin pentru Eminescu era o „copilă” cu sufletul de rouă, „inimă d' aur, ochiu de senin”, capabilă de sublim, și anume, cu ajutorul aripei sale albe muiată în flăcări de către poet, „să-l înalțe” deasupra lumii mergând până „la dreapta la Dumnezeu”, idee a divinizării pe care o vom reîntâlni mult mai explicit într-un catren și un fragment în proză asupra cărora ne vom opri mai departe.

În *Upanişade* găsim afirmația conform căreia în femeie ar exista un principiu al luminii, al nemuririi, care atrage bărbatul. De aici, atmosferă magică pe care ea o emană. Femeia a fost visul primului om (Eva s-a născut din coapsa lui Adam atunci când acesta dormea) și rămâne un vis etern al bărbatului pentru ca prin mijlocirea ei să-și afle deplinătatea ontică. Sentimentul intens al acestei deplinătăți are loc după un mecanism ce rămâne misterios, iar esența sa este inefabilă.

În ce priveşte idealitatea statuii femeii, reamintim cuvântul eminescian „*Femeia goală cufundată 'n perne… e ca umbra unei vieți eterne.*” – viziune analoagă lui Giordano Bruno: „*înapoia aparenței sensibile este perceput arhetipul în ființa iubită.*” Astfel, contemplarea nudului feminin este un act de *revelare* a unei imagini latente, a unui model primordial, a unui *absolut*, prototiparul aflat în lumea Ideilor platoniciene. În felul acesta, imaginea plastică a nudului feminin ne poartă spre Început, astfel încât contopirea cu arhetipul originar face lesne întoarcerea la aurora creației, ieşirea din lumea derivată, secundă – perisabilă.

Dar pentru afinitatea apropierii în dragoste mai este nevoie de un factor care rămâne indefinisabil: un magnetism secret, o atracție spontană, nemijlocită, fulgerătoare, datorită unor potriviri indescifrabile, dovadă numeroasele speculații ce s-au făcut în acest sens, între care teoria platoniciană şi mai recent, cea a lui Otto Wedekind. Această atracție nu este doar de ordin pur biologic, pur endocrin ; dimpotrivă, are rădăcini mult mai profunde – este de natură metafizică, *yang* şi *yin* constituind două componente numenale, entelehiale, răzbătând din zorii creației, când Unul a suferit drama manifestării duale, iar prin unirea diadei se reface unitatea, aşa cum afirmă *Upanişadele*. Momentul fulgurant al extazului contopirii este cel al recunoaşterii uimite a identității, a potrivirii absolute şi a restabilirii unității prime a celor doi care se căutau încă din începuturi : „*…Căci te iubeam cu ochi păgâni / Şi plini de suferinți /* Ce mi-i lăsară din bătrâni / Părinții din părinți” (s.n.).

„*Ş-ndrăgostindu-te, vei vedea dincolo de aparențe*”, afirmă sufismul. Vei vedea dincolo de vălul Māya – deci dincolo de eul intramundan. Iar Rumi scrie: „*Unde apare dragostea, acolo moare eul, întunecatul tiran.*” La rândul său, Eckhart afirmă despre intensa sfâşiere ontică din culminația iubirii: „*Iubirea este puternică precum moartea, dură ca şi infernul.*” Înalta tensiune a contopirii depăşeşte diada „nume-formă”. Culminația dragostei este o orbire care iluminează transpersonal. Sfâşierea de sine a carnalului anulează eul empiric – materie şi psihic.

Atingând experiența liminală a dragostei care „se scaldă într-un ocean de flăcări”, Eminescu scrie în *Ghazel*: „*Un corp*

am fost îngemănat trăind o viață-obscură, / Ne-am sugrumat în sărutări, ne-am omorât, copilă. /...Parc-am trecut noi amândoi în noaptea neființei". Are loc o transcendere radicală în raport cu ființa individuală, o intensitate mutațională care potoleşte nu numai setea de nemărginire, dar realizează o moarte inițiatică, înfăptuind eliberarea, un ecou subtil în preludiul ontologic.

Astfel, în plan metafizic, dacă ieşirea din increat a Unului în scopul creării Multiplului, a lumii, a avut loc prin iubire – *kama* indian, *Erosul* elen, dar lumea făurită a fost un impas ontologic – ieşirea spre increat, prin confundarea transindividuală a diadei, are loc tot prin iubire, însemnând o *anulare* a eronatei geneze: „*Am trecut amândoi în noaptea neființei*".

Poezia *Dorința* dezvoltă motivul filozofic fundamental al iubirii, *singurătatea în doi*, „constelația sacră a dragostei", cum a denumit-o Hölderlin. Această constelație este dusă în *Dorința* până la absolutizare, în sensul contopirii celor doi îndrăgostiți, a esențialei diade cosmice – principiul masculin şi cel feminin – în beatitudiunea feeriei transreale a visului.

În *Dorința,* motivul solitudinii este întărit de repetarea insistentă a ideii ca atare: „*Ingâna-ne-vor c-un cânt / Singuratice izvoare... / Pe genunchii mei şedea-vei, / Vom fi singuri-singurei...*". Poetul îşi cheamă iubita într-un refugiu tăinuit pe care „crengi plecate îl ascund", deci un loc smuls lumii profane; acest loc se află în codru, sanctuar al însingurării atât în creația eminesciană, cât şi în lirica populară („*În adâncul codrului / La curțile dorului*"*)*, – precum şi templu al veşniciei („*Şi noi locului ne ținem, / Cum am fost aşa rămânem*", afirmă codrul în *Revedere*).

Semnificativ apare faptul că invitarea iubitei are loc la izvor, deci *la începuturi,* în puritatea originară. Şi acolo, pe acea prispă proteguită de ființa benefică a codrului, are loc logodna – întemeierea, sărbătorirea şi absolutizarea "divinei monade".

În scopul transsubstanțierii finale în cânt, apropierea fizică este supusă unei alchimii fluidizante: pe de o parte, tremurul izvorului, de cealaltă parte, blânda adiere a vântului, şi iarăşi, murmurul izvoarelor. Natura se uneşte astfel într-un duh melodic absorbind materialitatea celor doi eroi ai nunții cosmice. În felul acesta se împlineşte transferul final în planul

transreal al visului, unde are loc intrarea în universal, lumea fiind ea însăşi absorbită în visul inefabil al îndrăgostiților.

Ultima strofă a poemului, una dintre cele mai melodioase din lirica eminesciană, creează un spațiu constituit de o stare muzicală pură; nu însă numai de ordin senzorial, ci petrecut în plan spiritual, intelectiv, cel al unei sensibilități metafizice a naturii, a codrului aflat în meditație. Meditând la ce? La armonia universală, pentru că armonia este cea care emană, iradiază din procesul reflexiv – *logos* tăcut – al codrului şi armonia confundă pe cei doi îndrăgostiți, refăcând Unul primordial.

Versul „...*Codrului bătut de gânduri*" introduce o nuanță de preocupare melancolică, o surdină întrebătoare. Conştientizarea destinului omenesc? Fiorul nemărginirii spațiale şi temporale absorbante? Muzica naturii şi melodicitatea excepțională, mai ales a ultimei strofe, desfăşoară eternitatea unui îndoit prezent absolut expansionând la nesfârşit: tensiunea procesului de integrare în natură a celor doi îndrăgostiți şi tensiunea participațională, afectivă a naturii la acest ritual sacralizant.

Somnul celor doi, îmbrățişați, contopiți, înseamnă eliberare de rest, purificare şi renaştere în absolutul iubirii, al solitudinii în care ei pleacă indefinit, şi care se revarsă monadic în univers, confiscându-l. Acest somn, această extincție inițiatică are loc pe rugul florilor de tei, flori sfinte în universul eminescian – „înfiorate", adică şi ele conştientizând momentul liturgic. Florile de tei îi troienesc „rânduri-rânduri" pe cei doi eroi, îi mistuie, astfel că ele, materialitate suavă, decantată în delicata energie a miresmei, îi preschimbă în imateria visului „de fericire".

Şi care este această fericire în fine atinsă? După chemarea la izvor – la puritatea zorilor ontice, după refugierea în adâncul tainic al codrului, unde are loc *unio mystica* a iubirii, care înfioară florile de tei, face să cânte vântul şi izvoarele şi trezeşte în duhul codrului conştiința armoniei lumii, – cei doi îndrăgostiți evadează din realitatea efemeră şi se întorc în momentul matinal al creației, al totalității nediferențiate şi al făgăduințelor infinite ale increatului.

Stingerea eurilor unul în celălalt în extazul contopirii mântuie *sinele* de eul intramundan. Pentru a cunoaşte moartea în dragoste este nevoie însă nu numai de „simţul plăcerii”, de o intensitate ducând la cvasiextincţie, ci şi de un simţ cosmic suind la sublimitatea raptusului; înseamnează să fii străfulgerat de experienţa acută a unei mutaţii ontologice, eliberarea în fără de nume. Mai mult: un act sacru. Când Eminescu scria: „*În ceasul sfânt în care ne-ntâlnirăm*”; „*Azi sunt pur ca rugăciunea*”; „*Iar noaptea candela s-aprinzi / Iubirii pe pământ*” – toate acestea erau ritualuri pregătitoare pentru acel moment sacru al contopirii transindividuale.

Repetăm, eliberarea metafizică în dragoste are însă loc nu numai prin extatica punctiformă, cât mai ales prin farmecul inexplicabil, al unor fluide magice indefinisabile venind din abisul primordialităţii, fluide şi lumini care se caută, se cheamă, se contopesc. Fenomenologia tentativei de atingere a unei identităţi absolute de către Sine prin iubire – când „*Voinţa ta cu-a ei de se-mpreună / Atunci e suflet în întreaga lume*” – o întâlnim culminativ în catrenul : „*Două inimi când se-mbină, / Când cufund pe tu cu eu, / E lumină din lumină, / Dumnezeu din Dumnezeu*”. Astfel, Eminescu vedea în dragoste nu numai ruperea de nivel extatic cu „pierderea în nefiinţă”, ci mai sus, în desăvârşită sfinţenie, un act suprem – ontologic şi axiologic: autodivinizarea şi confiscarea de către cei doi contopiţi a totalităţii existenţei: „*Îngere! Suntem în mijlocul universului asemenea spiritului divin înainte de creaţie… acel spirit divin eram noi!… Misterul divin al vieţii suntem noi – noi în momentul acesta vom purta toată lumea în inimi… Ardem cum arde-ncet universu-ntreg… O jertfă infinită marelui spirit!*” (*Ms. 2276 II*). Pierderea de sine unul în altul poartă, printr-o taumaturgie mistică, spre înviere, confundarea în iubire realizează „explodarea” celor doi în lumina pură dintâi, în Fiinţa Ultimă. Mai mult, cei doi vor deveni substitutiv Divinitatea, şi anume, Divinitatea *dinainte* de creaţie.

Rezumând, tensiunea eliberatoare de transcendere a individualului înfăptuită de erotică parcurge, în viziunea lui Eminescu, trei trepte:

– dizolvarea monadei în inefabil, model dezvoltat mai ales în *Dorința*;

– atingerea stării divine, până la substituirea Unului, stări exprimate în catrenul şi fragmentul în proză amintite mai sus;

– reintrarea în Increat, în „noaptea neființei”, idee exprimată în finalul poeziei *Ghazel*.

Semnalăm un fapt deosebit de semnificativ. Idealul suprem al vieții sale a fost iubirea, Eminescu şi-l mărturiseşte limpede încă din 1873, în poezia *Care-i amorul meu în astă lume.* Acest amor nu este nici „bravura coifului de-aramă” nici „al măririi rece aspru nume”, ci „chipul blând al unei iubite… dulce, pură şi sfântă”, care să-i facă „zile albe,-ore-aurite”. Dar această „scumpă minune”, nu se află în lume, ci este doar o creație a sufletului poetului, ea a trecut de poarta cerului o dată cu visul acestuia, fiind „o umbră a gândirii sale”. În perspectiva viziunii din această poezie, avem dovada peremptorie că Eminescu însuşi a eliminat strofele din *Luceafărul* care conțin ofertele alternative ale Demiurgului – împărat, comandant de oşti – şi înlocuirea lor cu cele două versuri : „*Tu eşti din forma cea de 'ntâi, / Eşti vecinică minune*”. Căci „tranzacțiile” propuse erau în flagrantă contradicție cu înalta fire a lui Hyperion, cel desprins din forma primordială – şi care, repetăm, încerca prin „erosul cosmic” să restabilească unitatea din increat. O altă dovadă a faptului că, pentru Eminescu, iubirea a constituit suprema opțiune de a-şi dobândi o identitate în lumea umană, ne-o oferă poemul *Mureşanu,* unde poetul opune ca antidot răului inerent lumii un vis de iubire care să-l vindece de repulsia pe care i-o provoacă existența telurică, „acest joc de cărți”. Numai că, la fel ca şi în *Povestea magului călător în stele*, acest vis nu se poate realiza decât într-un dincolo neştiut.

Din păcate, culminând cu *Luceafărul,* lirica eminesciană consemnează eşecul sinelui de a-şi afla o identitate în lumea umană prin liantul pe care îl considera suprem – iubirea.

În *S-a dus amorul…,* Eminescu descrie fenomenologia dramatică prin care a încercat acea *unio mystica.* Chemarea adresată iubitei venea dintr-o „depărtare” abisală („*Din ce noian îndepărtat / Au răsărit în mine*”), venea din acel afund al începuturilor. Iar chemarea de dincolo se asocia cu feeria lumii

de dincoace: izvoarele, începuturi mereu reluate, – stelele, surorile luceafărului – şi era înaripată de vis. Dar visul astral rămâne captiv misterului şi sublimităţii cereşti de neatins: „*Era un vis misterios / Şi blând din calea-afară, / Şi prea era de tot frumos / De-au trebuit să piară*”. Într-o „lume de mizerii” nu este loc pentru natura sacră a unui asemenea noroc. Sinele nu a primit din ochii („ferestrele sufletului”) idolului său acea rază a iluminării care s-o facă să transceandă timpul („ai fi trăit în veci de veci”*)* şi ar fi aprins o stea geamănă luceafărului. Concluzia: viaţa omenească este o sminteală, un nonsens, care sfârşeşte fără a fi început vreodată.

În *Luceafărul*, acea energie pozitivă a pământului – Titan nu a putut urca până la cerul absolutei spiritualităţi. Iar – fapt capital – vina este de ordin *etic* – inconstanţa făpturii de jos. Astfel, sinele nu mai cade *în mări* – în zbuciumul dureros de scăzută semnificaţie a lumii umane – *din tot înaltul* – din cea mai de sus axiologie existenţială. Simbolul mării exprimă aici sfărâmarea idealurilor de transmutaţie spirituală, precum este scris şi în altă parte: „*Ce s-a ales din două vieţi – / Cuvinte, vai cuvinte / Ce le priveşte cu dispreţ / Tăcută aducerea aminte. / Şi toată viaţa m-am închis / Gonind la idealuri. / Ce s-a ales de-atâta vis – O, valuri, eternelor valuri.*” (*Ce s-a ales din două vieţi…*).

*

La greci, Hyperion era unul dintre titani, fiu al cerului – Uranos – şi al pământului – Gaia, şi era considerat tatăl soarelui – Helios, al aurorei – Eas – şi al lunii – Selene. Eminescu păstrează numai ideea „eonului de sus” şi îşi ia libertatea de a imagina o altă îndoită geneză. La prima coborâre, Hyperion se preschimbă în luceafăr, născându-se ca fiu al cerului şi al mării – marea fiind pentru Eminescu, aşa cum am discutat, unul din principalele simboluri ale lumii umane, în primul rând cel al veşnicului zbucium; numai având drept mamă un element al pământului, putea coborî în lumea Cătălinei. La a doua apariţie, luceafărul ia naştere din unirea soarelui cu noaptea, aceasta semnificând „adâncul necunoscut”, întunericul primordial.

Discordanța dintre cele două naşteri este doar aparentă. Tatăl luceafărului este de fiecare dată ceresc, iar mama de fiecare dată un abis al gestației, cerul şi lumina fecundând de fiecare dată adâncul increatului.

Semnificația celor două naşteri ale luceafărului constă în aceea că Hyperion era formă originară, deci nenăscut şi astfel nemuritor. Căci numai cel nenăscut, cel care îşi este propria cauză, *causa sui* – este fără de moarte. Prin urmare, prin pierderea potențială a nemuririi, cele două naşteri îl pregătesc pe Hyperion pentru inserția în lumea pieritoare a omului. Naşterile îl preschimbă – temporar – pe Hyperion în luceafăr. În scopul de a profila natura geniului, diada luceafăr-Hyperion este creație pur eminesciană.

Luceafărul poate fi perceput ca o proiecție a dramei ***sinelui*** transmundan de a afla inserție în lumea umană. Personajele legendei constituie tot atâtea măşti jucate de sinele eminescian cu el însuşi. Hyperion este sinele, eonul „de sus". Suferind de solitudine, ca şi Unul primordial, el este impulsionat de energia *dorinței,* astfel că, pentru a coborî în lume, se preschimbă în luceafăr. Cătălina este *ipostaza dorinței*, materializarea dorului luceafărului. Cât despre Cătălin, acesta este *eul intramundan* sub forma sa elementară. Şi pe el dorința îl poartă către Cătălina, obiect pământesc al dorului. Numai că pajul va realiza „solitudinea în doi", noroc refuzat luceafărului.

În fine, cel de al patrulea personaj, Demiurgul, este *conştiința de sine* a lui Hyperion, şi anume, conştiința sa axiologică, aceasta consemnând eroarea etică a Cătălinei. Totodată, Hyperion îşi dă seama de greşala încercării pentru un spirit absolut de a ieşi din primordialitate. Consecutiv, sinele se desparte de eul empiric aflat fericit în brațele idolului ezitant, acel „mic eu" de care îşi „atârna speranță şi durere", cum scrie într-o variantă a *Luceafărului*. Eonul de sus nu putea să aibă vreo şansă de a-şi schimba identitatea cerească. Astfel, nu teluricul ca atare este de vină în drama lui Hyperion, ci factorul axiologic.

Dar problema se pune şi altfel: Creația, manifestarea Unului, ieşirea din Ajun nu a fost o eroare etică, şi anume împotriva unicității? Că fost o eroare o dovedesc suferința, răul, moartea caracterizând lumea exprimată, existența creată. Astfel,

părăsirea preonticității este păcatul orginar, aşa cum gândesc diversele cosmogonii, începând cu cea hindusă. Dorința – *kama* – şi impulsul arzător – *tapas* – constituie energiile primordiale care au determinat pe Brahman să creeze cu ajutorul lui Brahmã şi al Māyei lumea, dar acest *alter ego* s-a dovedit o existență pradă sfâşierii şi pieirii. Abdicarea din preființă, *a ființa ca atare*, aceasta este drama şi eroarea Creației. La rândul său, tot contaminat de dor, Hyperion a încercat – prin intenția de a se naşte „din păcat" – să abdice de la absoluitatea sa, cea de eon al Zilei Prime, fapt care s-a dovedit a fi de asemenea o greşală față de statutul său superior. Greşala a fost sancționată: inconsistența lumii umane a făcut ca femeia să lunece de pe icoană, să evadeze din toate idealitățile la care o înălțase Hyperion-Eminescu: întrupare din vis, întrupare din basm, întrupare din lumină pură, din mister, transformarea în înger şi chiar în divinitate exclusivă în clipa contopirii erotice.

Astfel dacă Hyperion nu reuşeşte să dobândească o nouă fire – cea umană – , faptul se datorează unei duble erori: pe de o parte, inconstanța pământenei, iar pe de altă parte, dorința ființei cereşti de a abdica de la suprafirea sa.

Exista totuşi pentru Eminescu o ieşire din acest impas al iubirii? La ce soluție se gândea poetul mărturisind într-o însemnare (*ms. 2275 f.429v.*) intenția de a „modifica legenda Luceafărului" şi mai ales de „a schimba cu mult sfârşitul"? Cine este făptura din finalul poemului *Povestea magului călător în stele*, despre care magul spune că „Nu-i aici în lume… Aici de viață n-are parte", pe care sinele o evocă astfel: „*Cântând pe a mea arfă sălbatecă, vibrândă, / Am pus în ea o parte a sufletului meu. / E partea cea mai bună, mai pură şi mai sfântă / ... Dintr-un noian de raze am întrupat-o eu… / Şi sufletul din mine e şi sufletul său*". Este vorba aici de o ființă astrală care nu se poate întrupa în sfera pământească. Constatăm însă totodată şi răsfrângerea sinelui – partea sa „cea mai pură şi mai sfântă" – în abisalul acelui dincolo ipotetic. A sinelui care, împreună cu o iubită ideală, pe care nu a aflat-o în realitatea telurică, se împlineşte – potențial – el însuşi prin iubire – suprema lui aspirație. Dar acolo, de cealaltă parte a lumii umane.

Istorie literară

Cum s-a rătăcit versiunea „şlefuită” a *Luceafărului*

Ion FILIPCIUC

Înainte de toate aş lămuri modul în care am ajuns la această întrebare şi mai de-apoi cred că e nimerit să ofer şi răspunsul cuvenit. Fireşte că nu-i vorba de o banală întîmplare, ci pur şi simplu de un fapt previzibil pentru oricine se mişcă în paradigma unor informaţii despre viaţa şi opera lui M. Eminescu. În atare împrejurări, Nicolae Georgescu îmi trimite în ziua de 11 februarie 2003, ediţia I.E. Torouţiu, *Exegeza eminesciană. Poeziile antume din punct de vedere filologic*, antologie, notă editorială şi bibliografie de Doina Rizea, prefaţă de Nicolae Georgescu, Editura Floare Albastră [Bucureşti, 2002] şi nu las cartea din mînă decît în momentul în care o isprăvesc de citit şi de însemnat ceea ce mi se pare nou şi interesant.

Mai întîi un principiu formulat de bizantinologul Demostene Russo şi anume că: „Documentele din depozit public sau privat care nu pot fi puse la dispoziţia cercetătorilor, pentru control şi verificare, – nu există pentru ştiinţă”. Ceea ce implică automat şi corelativul că ascunderea, distrugerea unor documente sau împiedicarea cercetătorilor de a le citi, verifica şi confrunta are de scop ascunderea unui adevăr.

În al doilea rînd, sperie acribia cu care I.E. Torouţiu urmăreşte erorile comise de către diferiţi editori în tipărirea textelor eminesciene – „Acum lucrez zi de zi la Exegeza Eminesciană şi pagină cu pagină trebuie, trebuie să-l citez pe Perpessicius. Va fi o lucrare de 600-700 pagini: Poeziile antume, din punct de vedere filologic. Să ajute şi filologia la fixarea cuvântului care de la ediţie la ediţie se schimbă ca

nisipul în pustie.” – şi îndreptăţeşte pe orice cărturar de bună credinţă să pună sub semnul întrebării ceea ce trece adesea drept sacrosanct din partea unei autorităţi întemeiate pe redundanţe literar-critice. Orice fiinţă gînditoare are acces la adevăr în măsura în care puterile sale intelectuale o ajută şi nimeni nu are dreptul să cenzureze expresia unui adevăr circumscris limpede şi cinstit.

În privinţa celui mai de seamă poet al românilor, I.E. Torouţiu desparte apele de uscat printr-un gest lipsit de grandilocvenţă: „În prisaca lui Eminescu, rămasă fără stăpîn după lovitura de trăsnet din vara anului 1883, roiesc în zumzet albine harnice, care adună şi lucrează, – dar şi bondari care bîzîie pe dinafara stupilor, consumă din miere, o transformă în impurităţi şi împrăştie polenul în zbor zgomotos, umflat şi dezumflat. Numărul unora ca şi al altora este prea mare şi arhicunoscut. ” (*ibidem*, p. 235-236).

Metoda lui Torouţiu e simplă: ordonarea faptelor în albia lor istorică, după *Însemnările zilnice* ale criticului, publicate cu o introducere, note, facsimile şi portrete de I. Rădulescu-Pogoneanu, vol. II, Editura Librăriei Socec, Bucureşti, 1936.

Din însemnarea din ziua de vineri, 8/20 oct. 1882: „*Seara Luceafărul lui Eminescu, cu el, cu Anette şi familia mea, citit, corectînd*” s-ar înţelege că textul poemului scris de Eminescu este citit de poet, apoi corectat împreună cu Maiorescu, deşi precizarea „corectînd” ar putea fi atribuită unei alte lucrări, pe care criticul a citit-o şi a corectat-o după ce oaspeţii vor fi plecat de la serata literară.

Amănuntul înscris în ziua de joi, 28 oct./9 noiembrie 1882 – „*Frumosul Luceafăr al lui Eminescu, şlefuit*” – poate proba că atunci se citeşte forma corectată, prin urmare, şlefuită, a poemului, dar nu avem nici un detaliu spre a şti dacă textul acesta este scris de mîna poetului sau copiat pe curat de Livia, fiica lui Titu Maiorescu, cum se întîmpla îndeobşte şi cu alte materiale.

Cu precizările din ziua de duminică, 31 oct./12 noiembrie 1882 – „*Ora 10 dimineaţa, cu Clara şi Livia la Ştirbey, la Buftea, acolo prânzit şi cinat, la ora 8 seara îndărăt la Bucureşti. Le-am citit **Luceafărul** lui Eminescu*” – avem dovada că

Maiorescu poartă cu el, măcar pînă în seara zilei de 31 oct./12 noiembrie 1882, textul şlefuit al poemului, transcris de Eminescu sau copiat de Livia.

Mai importantă rămîne însă consemnarea din ziua de „*Vineri, 5/17 noiembrie*” 1882, cînd criticul îşi aduce aminte că-n urmă cu două zile – „*Miercuri. Încă noaptea tîrziu tradus cu Eminescu 2 poezii ale reginei, eu tradus alegoria ei «Vremea şi Iubirea», Livia le-a copiat şi totul trimis dimineaţa la România Jună la Viena pentru Almanahul ei.*” – materialele destinate studenţilor români din Viena au fost caligrafiate şi expediate a doua zi, joi, 4/16 noiembrie 1882. Totuşi nu se poate deduce că în acea zi de miercuri, 7/19 noiembrie 1882, Livia a copiat şi *Luceafărul* lui Eminescu. Ar fi fost prea mult. Astfel încît nu putem aprecia dacă textul *Luceafărului* trimis la Viena era transcris de mîna poetului sau a fost copiat de Livia Maiorescu.

Deocamdată să observăm că în ziua de joi, 4/16 noiembrie 1882, *Luceafărul* avea cel puţin două copii, transcrieri ale formei definitive: una făcută de poet în urma şlefuirii dimpreună cu Maiorescu şi alta, copiată de Livia Maiorescu pentru a fi expediată la Almanahul „România Jună” din Viena. În aceste condiţii, nu este de conceput ca Eminescu să se fi lăsat deposedat de versiunea şlefuită şi să se fi întemeiat pe nădejdea tipăririi corecte a *Luceafărului* său în Almanachul Societăţii Socialu-Literare „România Jună” de la Viena.

Amănunt incredibil: din cele două transcrieri ale versiunii şlefuite nu s-a păstrat şi/sau recuperat nici textul după care s-a cules poemul pentru Almanahul „România Jună” din Viena şi nici textul rămas în posesia lui Maiorescu sau a lui Eminescu, după care, în Bucureşti, Mite Kremnitz face traducerea germană pe care o citeşte în seara zilei de vineri, 12/24 ianuarie 1883, în şedinţa Junimii din casa lui Maiorescu.

Dacă însă Mite Kremnitz traduce după versiunea şlefuită (de Eminescu dimpreună cu Maiorescu) e de presupus că paginile cu textul *Luceafărului* pus la dispoziţia ei i-au fost încredinţate cu cel puţin două luni de zile în urmă, adică de prin 5/17 noiembrie 1882. Rezultă că ori Eminescu îi oferise din vreme o copie a versiunii „şlefuite”, ori Maiorescu i-a dat versi-

unea „şlefuită" pe care a citit-o în casa Ştirbey, la Buftea, în după-amiaza zilei de duminică, 31 octombrie/12 noiembrie 1882, ori Mite Kremnitz avea o a treia copie pentru uzul ei personal spre a o traduce în germană.

În concluzie, versiunea ultimă, „şlefuită", a *Luceafărului* era transcrisă la data de 12/24 ianuarie 1883 în cel puţin patru manuscrise care se aflau:

i. unul în posesia studenţilor români care editau Almanahul Societăţii „România Jună" din Viena;
ii. unul în posesia Mitei Kremnitz pentru a face traducerea din limba română în limba germană;
iii. unul în posesia lui Maiorescu pentru a o citi în diferite case boiereşti sau la curtea regală, şi
iiii. unul în posesia lui Eminescu, poetul care avea bunul obicei să-şi păstreze chiar şi primele însăilări din *Legenda Luceafărului*.

Cu toate acestea, din cele patru transcrieri ale versiunii „şlefuite" nu ni s-a păstrat nici una şi chestiunea care ar trebui lămurită rămîne: cum s-a rătăcit versiunea „şlefuită" a *Luceafărului* lui Eminescu? A dispărut din arhiva Societăţii „România Jună" din Viena, căci nu se poate concepe neglijenţa tinerilor editori de a fi lăsat manuscrisele culese de tipografi chiar pe pervazul ferestrei din atelierul zeţarilor austrieci; a dispărut dintre hîrtiile scriitoarei Mite Kremnitz care, avînd spiritul german al organizării şi ordinii… în sînge, nu poate fi bănuită că a rătăcit manuscrisul unui poem considerat drept cea mai frumoasă operă literară din literatura română; a dispărut dintre cele vreo 15.000 de pagini din lada cu manuscrisele poetului M. Eminescu, şi a dispărut dintre hîrtiile păstrate cu mare sfinţenie în arhiva criticului Titu Maiorescu, lăsată moştenire fiicei sale Livia, căsătorită Dymsza.

Impresia oricui sceptic este că textul olograf al unui monument literar precum *Luceafărul* nu se poate pierde precum acul în carul cu fîn şi că ultima versiune a poemului „şlefuit" de poet dimpreună cu criticul Titu Maiorescu există!!! Măcar într-un singur manuscris din cele două, trei sau patru transcrieri! Unde? În ţară sau peste hotare! Surpriza scrisorilor lui Eminescu şi ale

Veronicăi Micle (*Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit*, Corespondență inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle, Scrisori din arhiva familiei Graziela şi Vasile Grigorcea, ediție îngrijită, transcriere, note şi prefață de Christina Zarifopol-Illias, Polirom, [Iaşi,] 2000) va fi urmată de apariția versiunii „şlefuite” a *Luceafărului*, căci o minune… nu vine niciodată singură!

Şi iată care ar fi cărarea acestei minuni nesperate din istoria literaturii române.

Se ştie că fiica lui Maiorescu a încredințat toată arhiva tatălui său în mîinile cărturarului bucovinean I.E. Torouțiu, editorul colecției *Studii şi Documente Literare* şi directorul revistei „*Convorbiri literare*”. Într-un cuvînt, legatarul neîncoronat al împărăției literare de sub sceptrul lui Titu Maiorescu.

Într-o scrisoare către Perpessicius, din zilele de duminică-marți, 6-8 august 1944, editorul seriei de *Studii şi Documente Literare* îi relata despre ultimele zile din viața lui Titu Maiorescu, după datele din *Însemnări zilnice* făcute de critic, cu citate din caietul cu nr. 42. Ceea ce-i un fapt deosebit pentru că editorul jurnalului maiorescian, I. Rădulescu-Pogoneanu, a cuprins în cele două volume de *Însemnări zilnice* doar caietele 1-14.

Temerile lui I.E. Torouțiu se bazează pe o bună intuiție politică asupra evenimentelor ce vor urma, cu consecințe grave şi asupra culturii române:

„Vă scriu, Scumpe Domnule Perpessicius, aceste lucruri pentru a le cunoaşte cu un ceas mai devreme. Ultimele caiete cred că nu vor vedea lumina tiparului, cât voi trăi eu, dacă împrejurările politice vor fi tulburi ca şi acum sau dacă după încheierea păcii atmosfera va fi şi mai mohorâtă decît acum. Plec chiar săptămâna asta la Câmpulung să mă pun de acord şi cu d-na Dymsza, arătîndu-i că apele tulburi se vor zborşi şi mai tare, dînd în vileag din aşa de apropiata epocă. Deşi sunt autorizat în scris să fac cum ştiu, totuşi cît mai e în viață (are 81 de ani) îi datoresc respectul acestei atențiuni formale”. (*ibidem*, p. 8)

Aşadar, I.E. Torouțiu poseda în august 1944 toată arhiva oferită de Livia Dymsza, fiica lui Titu Maiorescu, şi cel mai

tîrziu în zilele de sîmbătă şi duminică, 11 şi 12 august 1944 avea gînd să ajungă la Cîmpulung Muscel pentru a o consulta pe bătrîna doamnă în legătură cu însemnările zilnice maioresciene şi în mod indubitabil cu alte documente proiectate a fi tipărite în continuarea seriei celor 12 tomuri, cu încă 12 volume de *Studii şi Documente literare*, din care 4 dintre ele ocupau „doar o parte din arhiva inedită T. Maiorescu".

Se înțelege că nici peste două săptămîni, în dimineața zilei de miercuri, 23 august 1944, I.E. Torouțiu îşi dă seama că perspectiva continuării tipăririi seriei de studii şi documente literare se întunecă.

În fapt, pînă în 1939, Torouțiu tipărise 12 volume, din care volumele VIII-XII neterminate, întrucît nu aveau introducerile, notele şi indicele trebuitoare. Pentru a le ocroti de ravagiile războiului care se anunța a trece şi peste România, editorul le încredințează Academiei Române, spre păstrare, în cîte cinci exemplare fiecare volum. Teama din 1939 se împlineşte în ziua de 7 mai 1944, cînd bombardamentele anglo-americare îi distrug un etaj al casei şi-i ard toate exemplarele volumelor VII-XII din *Studii şi Documente Literare*, ca şi alte cărți precum 1000 de exemplare din *Pagini de istorie şi critică literară*, alte 500 de exemplare cu *Heine şi Heinismul în literatura românească* şi cîte altele. După încheierea ostilităților, Torouțiu va retipări cele 12 volume de *Studii şi Documente Literare*, căci, prevăzător din fire, şi-a păstrat probabil şpalturile fiecărui volum, la care adaugă volumul al XIII-lea, cu indicele general al celorlalte. Retipărirea s-a făcut clandestin, fără aprobarea cenzurii, din 1945 pînă prin octombrie 1947, cînd editorul îi trimite lui Perpessicius întreaga colecție de *Studii şi Documente Literare, editio altera quia prior enim igne belli causa delecta*, în 13 volume, însoțită de o scrisoare. (*ibidem,* p. 247-248).

Or, directorul „Convorbirilor literare" şi al tipografiei „Bucovina" avea obiceiul ca să depună la Academia Română doar originalele documentelor tipărite. Pentru a ne da seama de valoarea arhivei din casa lui Ilie Torouțiu e suficient să amintim că, aici, în seiful cărturarului din str. Argentina nr. 39, şi nu în altă parte, îşi ținea savantul Nicolae Iorga cele mai prețioase

documente istorice. Cum în arhiva lui Torouţiu erau pregătite pentru tipar încă 12 volume cu documente inedite, e de presupus că între cele ce i-au aparţinut lui Maiorescu se afla şi textul olograf al poemei *Luceafărul* de M. Eminescu, fie în versiunea „şlefuită" de mîna poetului, fie în transcrierea făcută de Livia Maiorescu.

Precum era de aşteptat, asemenea comoară nu putea fi ascunsă de ochii lumii. Şi totuşi, I.E. Torouţiu are ideea să o zidească într-o cameră a casei sale din str. Argentina nr. 39 iar în anul 1953 organele Securităţii din R.P.R. intră în casă, dărîmă zidul ocrotitor şi ridică toată agoniseala documentară a cărturarului drept un corp delict împotriva ordinii de stat instaurate de P.C.R. Nu mult după această năpastă, soţii Torouţiu mor: soţia, în ziua de sîmbătă, 21 noiembrie 1953, iar cărturarul, în ziua de luni, 23 noiembrie 1953. Din pricină că sicriele lor au fost aşezate alături şi cele două trupuri neînsufleţite au fost înhumate împreună, imediat s-a zvonit că cei doi soţi s-ar fi sinucis în urma percheziţiilor şi descoperirilor făcute de securitate. O scrisoare trimisă de G.I. Stratulat, din Bucureşti, la 19 ianuarie 1954, către Leca Morariu, aduce precizările de rigoare, dacă nu cumva chiar din iniţiativa securităţii: „Cînd i-am văzut – relatează martorul ocular, G. I. Stratulat – luni seara, în raclele lor, pe catafalcul improvizat în bibliotecă din cele două birouri alăturate, ambii aveau liniştea şi mulţumirea întipărită pe figuri şi pe buzele lor strînse, iar capetele lor erau îndreptate uşor unul spre celălalt, privindu-se cu ochii închişi şi dădeau impresia – dacă ar fi fost în picioare – a doi miri în timpul oficierii căsătoriei lor religioase." (Eugen Dimitriu şi Petru Froicu, *O scrisoare inedită către Leca Morariu despre moartea soţilor Torouţiu* [semnată de *G.I. Stratulat*, *Bucureşti, 19 ianuarie 1954*], în „*România literară*", Bucureşti, an XXV, nr. 27, din 9-15 sept. 1992, p. 7).

Despre cele 12 volume de studii şi documente literare pregătite pentru tipar nu se mai ştie nimic pînă în momentul în care Nicolae Georgescu prinde a se interesa de soarta lui I.E. Torouţiu şi editează cartea *Exegeza eminesciană* (2002).

De aici s-ar putea merge însă pe urmele colecţiei dispărute, astfel:

În arhivele Securităţii din fosta R.P.R. / R.S.R. trebuie să existe documente referitoare la urmărirea cărturarului director al tipografiei „Bucovina” şi al revistei „Convorbiri literare” din Bucureşti.

În aceste documente trebuie să se fi menţionat atît informatorii care au „turnat” cazul cît şi ofiţerul care a întocmit dosarul de urmărire a lui I.E. Torouţiu, iar în acest dosar trebuie să se fi consemnat cine a executat percheziţia în casa din str. Argentina nr. 39 şi cine a ridicat documentele corp delict – adică manuscrisele cu caietele lui Titu Maiorescu, scrisorile de la Sextil Puşcariu şi celelalte piese incriminate. Ar fi de aşteptat, de asemenea, ca să se fi întocmit, dacă nu pretindem prea mult din partea instituţiei cu pricina, un inventar al materialelor confiscate. Numele securiştilor care au dus la îndeplinire misiunea sînt o pistă sigură pentru orientarea cercetărilor în depistarea urmelor din arhiva criticului Titu Maiorescu, arhivă în care se aflau şi texte de la Eminescu.

Cum în scrierile sale, I.E. Torouţiu a avut nu o dată accente dure împotriva evreilor – mai cu seamă împotriva evreilor editori sau librari pe care cărturarul bucovinean îi acuza că au comercializat în mod fraudulos opera lui Eminescu, dar editorul de azi al *Exegezei eminesciene*, dintr-o pudoare greu de explicat într-o democraţie pornită pe calea adevărului şi a recunoaşterii tranşante a erorilor comise într-o epocă sau alta, „extrage separat” şi fără nici o noimă cele două pasaje … supărătoare – ar fi de bănuit că echipa însărcinată cu dărîmarea „fortăreţei documentare” din casa lui I.E. Torouţiu putea fi comandată de un ofiţer de securitate evreu. Însă asemenea misiune nu putea fi încredinţată unui om lipsit de cultură şi ar fi de presupus că „săpătorul” comorii din str. Argentina nr. 39 nu a lăsat să-i scape printre degete nişte file pe care era înscrisă poema *Luceafărul* de Mihail Eminescu.

Căci, pe o coală de hîrtie de mărime apropiată formatului 16 x 21 cm, Eminescu înscria cîte patru sau cinci strofe din *Luceafărul*, în versiunea C, păstrată în ms. 2261 r, 198-212, datat în „*Aprilie 10 – 1882*”. Avînd în vedere că ultima versiune a poemului din ziua de joi, 28 oct./9 noiembrie 1882, era

„şlefuită” şi avea toate motivele să fie scrisă citeț, înseamnă că cele 98 de strofe ale *Luceafărului* puteau să încapă în cel mult 20 de pagini, ceea ce s-ar cuprinde fie în 20 de file scrise pe o singură parte, fie în 10 file scrise pe față şi pe verso. Într-un cuvînt, un material extrem de uşor de recunoscut dintr-o repede ochire şi tot aşa de uşor de subtilizat printr-o scurtă iuțeală de mînă!

Să observăm însă că în Almanachul Societății „România Jună” din Viena *Luceafărul* lui Eminescu este imprimat în paginile 29-58, cu trei strofe în prima pagină şi cu cîte cinci în celelalte. Să luăm seama apoi că în acea *Notă* editorială de la pag. 2 a prefeței semnate la „*Viena, aprilie 1883*”, prin cuvintele „*România Jună*”, redactorii almanahului au precizat: „*În scrieri s-au observat ortografiile autorilorŭ*.” Ar fi de mirare ca redactorii publicației să fi respectat şi aşezarea strofelor din paginile manuscrisului cu *Luceafărul* lui Eminescu?

Primul text din almanah este alegoria *Vremea şi Iubirea*, aparținînd reginei Carmen Sylva, tradusă de Titu Maiorescu din limba germană şi copiată pe curat, în ziua de miercuri 3/15 noiembrie 1882, de către Livia Maiorescu. Dar alegoria în proză are şi un pasaj cu 6 versuri – „*Sferele tot mai umblă, eterul tot mai străluce*” – şi altul cu încă 16 versuri – „*Eu sunt iubirea şi teamă n-am / O, vreme, de tine…*”– , pe care, din însemnarea lui Maiorescu – anume că „*Miercuri. Încă noaptea tîrziu tradus cu Eminescu 2 poezii ale reginei, eu tradus alegoria ei «Vremea şi Iubirea», Livia le-a copiat şi totul trimis dimineața [joi, 4/16 noiembrie] la România Jună la Viena pentru Almanahul ei.”* – se înțelege că le-a tradus Eminescu.

Urmează din acest fapt că ortografia textului semnat de Carmen Sylva este cea fixată de Maiorescu şi Eminescu. O comparație între ortografia alegoriei *Vremea şi Iubirea* şi ortografia poemului eminescian, spre deosebire de cea din poeziile *Earna vine* şi *Izvorul* de V. Alecsandri, ne îndreptățeşte să afirmăm că, fie într-o copie făcută de Livia Maiorescu, fie în transcrierea lui Eminescu, ortografia *Luceafărului* din ultima versiune, „şlefuită” în ziua de Joi, 28 oct./9 noiembrie 1882 – „*Frumosul Luceafăr al lui Eminescu, şlefuit*” –, era cea folosită în textul poemului tipărit în Almanachul Societății „România

jună” din Viena, din aprilie 1883, şi că acest text *princeps* tipărit are exprimată fără nici un dubiu voinţa auctorială a poetului.

Argumentele prezentate de Torouţiu pentru respectarea voinţei auctoriale eminesciene sînt:

„1. T. Maiorescu, ***Însemnări zilnice*** (8/20 oct. 1882-28 iunie 1883);

2. ***Manuscriptul poetului***, în ultima formă hotărâtă de dânsul împreună cu Maiorescu, din casa căruia la 4 noiembrie 1882 manuscriptul s-a expediat la Viena, pentru Almanah (4 noiembrie 1882);

3. Traducerea în limba germană de către **Mite Kremnitz** (12, 25 ianuarie 1883);

4. Textul din **Almanah** (aprilie 1883);

5. **Îmbolnăvirea lui Eminescu** (28 iunie 1883);

6. Reproducerea din ***Convorbiri Literare*** (1 august 1883), cu numărul de 98 strofe.”

Şi încheierea, cu toate că studiul său a rămas într-o formă incipientă, sună tranşant: „În concluzie: revenirea la economia poeziei *Luceafărul* cu 98 [de] strofe stabilită de poet în ultima sa voinţă este singura dezlegare firească şi dreaptă a chestiunii. În mod practic, desfăşurarea argumentelor din aceste pagini a şi fost confirmată prin ediţia Perpessicius, care, adoptînd pentru *Luceafărul* textul «aşa cum a apărut el în *Almanahul României June* şi *Convorbiri*», conchide: «Oricît de logic operate, amputările lui Maiorescu nu-şi au nici o raţiune (cu atît mai puţin de forţă majoră: intervenţia lui nu era cerută de nimeni).»” (*ibidem*, p. 245).

Nu este însă destul să invocăm argumente de ordin documentar-filologic în această chestiune şi tot aşa nu-i suficient să ne întemeiem o concluzie invocînd autoritatea celor ce susţin sau contestă intervenţia lui Maiorescu în textul eminescian. Mai important ni se pare să determinăm motivaţia sau nexul cauzal pentru care criticul şi-a permis operaţia de chirurgie estetică asupra unei capodopere ca *Luceafărul,* pe care, după cum se poate deduce din însemnările sale zilnice, îl apreciază fără nici o rezervă. E drept că şi fără a-şi trăda şi criteriile acestor entuziasme.

Cum din poezia *Doina*, criticul a înlăturat versul „*Şi cum vin cu drum de fier*”, lăsîndu-l totuşi pe următorul şchiopătînd din rimă „*Toate căntecele pier*” (*Poesii* de Mihail Eminescu, Editura Librăriei Socecu & Comp. – Bucureşti, 1884, p. 176), nu dintr-o raţiune literar-estetică sau culturală, urmărind să estompeze conservatorismul unor „antiteze cam exagerate” din lirica poetului, dar nici pentru simplul şi banalul motiv – uşor de introdus într-un asemenea scenariu prin faptul – că Titu Maiorescu era avocatul firmei constructoare şi implicate în scandalul liniilor ferate din Regatul României, apărînd prin manevre juridice o crasă escrocherie din avuţia ţării (în viziunea lui Eminescu, din avuţia realizată doar de clasele pozitive, ţărănimea şi meşteşugarii), nimerit ar fi să vedem şi ce anume putea să-l incomodeze stilistic pe mentorul Junimii în versurile extirpate – şi nu doar în cele extirpate, ci şi în cele retuşate – din *Luceafărul*.

Spre exemplu, strofa 77 din Almanachul „România Jună”, Viena, 1883, p. 54:

„Ei numai doar' durează 'n vĕnt
„Deşerte idealuri –
„Cănd valuri află un mormĕnt
„Rĕsar în urmă valuri;

este înlăturată dintre strofele 76 şi 78 din volumul *Poesii* de Mihail Eminescu, 1884, p. 296.

Strofa 81 din Almanachul „România Jună”, 1883, p. 55:

„Iar tu Hyperion rĕmăi
„Ori unde ai apune…
„Cere-mi – cuvĕntul meu de 'ntăiu,
„Să-ţi dau înţelepciune?

pe care Mite Kremnitz a urmat-o, dincolo de trei virgule impuse în primul vers şi punct-virgula după al doilea sau eliminarea semnului interogativ din versul al patrulea, în conformitate cu originalul din Almanachul „România Jună” şi din „Convorbiri literare”:

„Du, Hyperion, bleibest dort,
„So oft du auch verblichen;

„Verlang von mir mein erstes Wort,
„Die Weisheit, die entwichen.

devine strofa 80, cu serioase modificări de punctuaţie şi semantică, spre a nu spune şi de „gramatică istorică”, în ediţia întocmită de Titu Maiorescu, *Poesii* de Mihail Eminescu, 1884, p. 297:

«Iar tu, Hyperion, remăi
«Ori unde ai apune,
«Tu eşti din forma dea d'intâi,
«Eşti vecĭnică minune.

Astfel Maiorescu nu suprimă doar cursivitatea sunetelor din versurile *„Iar tu Hyperion rĕmăi / Ori unde ai apune* ”, ci în mod evident distruge solidaritatea semantică a cuvintelor din fraza în care poetul, folosind verbul „*remăi*” cu valoare copulativă, conferea figurii mitologice greceşti, *Hyperion – deasupra mergătorul,* statutul unei divinităţi primordiale şi eterne pe scara timpului, în vreme ce valoarea predicativă a aceluiaşi verb „*remăi*” – *stai, rezişti* mută accentul sau mai degrabă deturnează înţelesul din sfera temporală într-un ambient spaţial.

Nu avem cum aprecia semnificaţia pe care Eminescu a vrut să o exprime prin versul „*Cere-mi – cuvĕntul meu de 'ntăiu,* ” pentru că nu ştim care este acel „*cuvĕntul ... de 'ntăiu*” rostit de către Demiurgos. Acest „*cuvĕntul de-ntăiu*” ar trebui căutat în textele eminesciene şi în lecturile poetului spre a i se defini înţelesul prin ceea ce Torouţiu numeşte „gramatrică istorică”, după cum îi scria cumnatului său Leca Morariu la data de 29 iulie 1946: „Lucrez mult la Exegeza Eminescu. Am afirmat adesea în curs că textele lui Eminescu trebuie judecate cu gramatica istorică, nu cu cea elementară. La un moment dat însă vreun cetitor m-ar putea întreba ce înţeleg eu prin gramatică istorică. Am căutat definiţia şi n-am găsit-o nicăieri. Al. Rosetti spune că gr[amatica] ist[orică] înseamnă tot atât cât istoria limbii. Mi se pare prea vagă şi prea cuprinzătoare. Şi atunci, după multă ciorovălială cu mine însumi m-am oprit la următoarea definiţie: «Evoluţia noţională şi formală a cuvântului reconstituită după texte din literatura cultă şi poporală.

Amin. Mă adresez magistrului să pună nota. Dacă va da altă definiție, o voi utiliza pe a sa, arătând paternitatea.»” (după Eugen Dimitriu, *Ilie Torouțiu în corespondență*, în „Buletin de informare şi documentare metodico-ştiințifică, Studii şi articole”, vol. II, editat de Societatea de Ştiințe Filologice din R.S.R., Filiala Suceava, Suceava, 1988, p. 67).

Dar întrebarea, deloc retorică, „*Să-ți dau înțelepciune?*” insinuează sau chiar afirmă apodictic faptul că Hyperion este lipsit de… înțelepciune. Cînd avem atîtea texte eminesciene în care poetul răscoleşte printr-o expresie nouă miezul străvechi al cuvintelor, nu-i dificil să presupunem că Demiurgul reinstituie în termenul „*înțelepciune*” – *intelleptionis* – ceea ce latinii chiar vroiau să numească: *citirea, legarea împreună a celor îndepărtate*.

Or, cele îndepărtate pe care le rosteşte Demiurgul în fața lui Hyperion sînt:

„*Ei doar au stele cu noroc*
Şi prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp nici loc
Şi nu cunoaştem moarte.”

Din ce pricină Demiurgul îi redefineşte dimensiunile paradigmei care l-a iscat pe Hyperion – paradigmă pe care Luceafărul din oglindă o şi înfățişează fetei de împărat – „*Iar cerul este tatăl meu, / Şi mumă-mea e marea*” sau „*Şi soarele e tatăl meu, / Iar noaptea 'mi este muma.”* – e simplu de apreciat pentru că Hyperion doreşte să se închidă în „cercul strîmt” al iubirii unei ființe pămîntene.

Strofele 83, 84 şi 85 sînt răşluite de Maiorescu fără altă explicație sau rațiune decît poate aceea că face economie de o pagină, cu toate că, după „finis” din urma poeziei *Criticilor mei,* pagina 304 e albă, în economia întregului volum, din cele 20 de coli editoriale, 8 pagini de la început fiind destinate pentru portretul poetului, titlul cărții şi prefața criticului iar alte 4 pagini de la sfîrşit rămînînd neimprimate.

Strofele îndepărtate de editor sunau astfel în Almanahul *„*România Jună*”* şi în „Convorbiri literare”:

„Vrei să dau glas acelei guri,
„Ca dup'a ei căntare
„Să se ia munții cu păduri
„Şi insulele 'mn mare?

„Vrei poate 'n faptă să arĕți
„Dreptate şi tărie?
„Ți-aş da pămĕntul în bucăți
„Să 'l faci impĕrăție.

„I-ți dau catarg lăngă catarg
„Oştiri spre a străbate
„Pămĕntu 'n lung şi marea 'n larg,
„Dar moartea nu se poate…

Or, criticul Maiorescu, prin înlăturarea celor trei strofe de mai sus din *Luceafărul*, încearcă să ascundă un adevăr pe care îl întrezărea exprimat în versurile eminesciene: anume că omul de geniu nu este unilateral şi că spiritul său dăruit cu *înțelepciune* face legătura dintre lucrurile îndepărtate din mai multe domenii şi în special din filosofie, politică şi poezie. Dar asemenea anvergură luciferică într-un text eminescian, la vremea cînd poetul era considerat cuprins de *alienațiune*, ar fi fost citită ca un nex cauzal pentru care, din senin, Eminescu a fost băgat în cămeşoiul de forță exact în momentul în care guvernul condus de liberalii lui I.C. Brătianu, dimpreună cu conservatorii din „opoziția miluită" cu P.P. Carp, Dimitrie R. Rosetti, Dimitrie Sturdza şi Titu Maiorescu, pregătea protocolul Tratatului secret de alianță dintre România, Austro-Ungaria şi Germania, tratat în care, la punctul 2, era stipulat negru pe alb: „*Le gouvernement roumain ne toléra point des menées politiques ou autres qui prenant son territoire pour point de départ se dirigeraient contre la Monarchie Austro-Hongroise. Le Gouvernement d'Autriche-Hongrie assume la même obligation à l'égard de la Roumanie*."

Ceea ce însemna abandonarea oricărui gest politic de ocrotire a românilor din provinciile Banat, Transilvania şi Bucovina, administrate de Împărăția Austro-Ungară. Ion C.

Brătianu a cerut însă eliminarea articolului pe motiv că ar exprima „o lipsă de încredere reciprocă” şi viitorii parteneri politici i-au îndeplinit dorinţa. (Gheorghe Nicolae Căzan şi Şerban Rădulescu-Zoner, *România şi Tripla Alianţă 1878-1914*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 119).

Va să zică, există în versurile extirpate de Titu Maiorescu din *Luceafărul* un adevăr explicit poetic şi un alt adevăr implicit în comportamentul şi expresiile civice proprii lui Eminescu. Modificînd strofa 82 şi înlăturînd cele trei strofe 83, 84 şi 85, Maiorescu are iluzia că blochează accesul cititorului la aceste adevăruri. Mai mult, spre a se asigura că asemenea adevăruri vor fi inaccesibile celor din preajma lui Eminescu, mentorul junimist sechestrează pur şi simplu lada cu manuscrisele poetului şi refuză, în ciuda repetatelor rugăminţi scrise, directe şi indirecte ale proprietarului de drept, să i-o înapoieze. O va dona Academiei Române abia în ziua de 24 ianuarie 1902 şi abia după ce în cîteva publicaţii se făceau aluzii transparente că manuscrisele poetului s-ar afla la o persoană… foarte importantă.

În versiunea B a poemului eminescian, din ms. 2275, 39-66 (M. Eminescu, *Opere*, vol. II, 1943, p. 406), avem înfăţişat în mod limpede un *tetragenius* în care s-ar putea întrupa geniul din substanţa ideală a lui Hyperion, şi anume:

1. geniul religios: „*Şi dacă vrei să fii un sfânt*
Să ştii ce-i chinul, truda
Îţi dau un petec de pământ
Ca să te cheme Buddha.”

2. geniul filosofic: „*De vrei în număr să mă chemi*

În lumea ce-am creat-o

Îţi dau o făşie de vremi
Ca să te cheme Plato.”

3. geniul poetic: „*Pot să dau glas acelei guri*
Ca la a ei cântare
Să meargă munţii cu păduri
Şi insulele-n mare.”

4. geniul politic: „*Iar de-ai voi ca să arăţi*
Dreptate şi tărie
Îţi dau pământul în bucăţi
Să-l faci împărăţie;

Îţi dau catarg lângă catarg,
Îţi dau oştiri şi gloate,
Îţi dau al geniului larg
Dar moartea nu se poate.”

Ce înţelegea Eminescu prin „al geniului larg” politic, prin geniul poetic al lui Orfeu, prin geniul filosofic al lui Platon şi prin geniul religios al lui Budha, am putea aproxima dintr-un pasaj în care acest *tetragenius* este redus doar la trei forme:

„*Martirul, eroul şi înţeleptul sunt numai trei forme ale unei şi aceleiaşi substanţe: adevărul. Dar un erou cît de mărginit în privirea inteligenţei, dar un martir ignorant, dar un înţelept şi puţin viteaz – cîteşi trei cunosc aceleaşi stări – vedem suma lor. Pentru cîteşi trei există un sacrificiu pentru un lucru care nu sunt ei înşişi şi care se răsfrînge asupra semenilor lor. De aceea la martir şi la erou poate subsista un transitus per filium medium, o trecere a tendinţei lor în [ilizibil] adevărate prin un principiu aparent fals, dar ceea ce ei au simţit este adevărat.*

În sfîrşit, adevărul e stăpînul nostru, nu noi stăpînii adevărului.” (Ms. 2275 B, 75, după M. Eminescu, *Fragmentarium*, ediţie după manuscrise, cu variante, note, addenda şi indici de Magdalena D. Vatamaniuc, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 87).

Dar ideea *triumviratului genial* apt să trezească poporul din letargia nationalităţii o vom întîlni încă în paginile din tinereţea lui Eminescu. Nu mai departe decît în fragmentele romanului *Geniu pustiu*, tînărul prozator înregistrează spusele lui Toma Nour: „*O! nu trebuie oameni mulţi pentru asta... Spiritul public este fapta puţinor oameni. O singură frunte unsă cu mirul lui Dumnezeu e în stare să forme din oceanul cugetărilor omeneşti o singură volbură gigantică, care să se-nalţe*

din fundul abisului pînă sus în nourii gînditori din ceriul luceafărului ce se numeşte geniu…” (*Geniu Pustiu*, B.A.R. 2255 24 r, text pe filă 35,2 x 20,5 cm, scris cu cerneală, M. Eminescu, *Opere,* VII, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1977, p. 180).

Altfel spus, Luceafărul din povestea înfăţişată de Eminescu nu este un simbol al poetului sau al omului de geniu; luceafărul din ceriu este pur şi simplu un geniu al Logosului primordial. Fiind o *entitate ideală* sălăşluind în spaţiul consacrat zeiţei Dragostei, *Afrodita* la greci şi *Venus* la romani, am trage uşor concluzia că Luceafărul este geniul Dragostei şi că atributul princeps al acestei divinităţi e că, neavînd parte de moarte, nu are parte nici de dragoste. Cu alte cuvinte, Geniul Dragostei este pustiu de dragoste. Toma Nour ar fi, aşadar, un geniu pămîntean lipsit de… dragoste iar Eminescu îşi va intitula romanul chiar *Geniu pustiu*.

Hyperion din *Legenda Luceafărului* – titlu în care va să înţelegem după „gramatica istorică” a limbii române „*ceea ce trebuie citit în Luceafăr*” – poate fi turnat în cele trei sau patru forme ale aceleiaşi singure substanţe: *adevărul*, căci, exprimînd adevărul prin acţiune politică, prin doctrină religioasă, prin poezie ori prin filosofie, geniul rămîne în sfera fără timp şi loc a eternităţii. Primind o „oră de iubire”, Hyperion ar intra în „cercul strîmt” al efemerului şi cosmosul – soare, mare, noapte, stele, pămînt – şi ar scăpăta în haosul primordial.

Primul editor al poeziilor lui Eminescu înţelege bine această ecuaţie simbolică şi probabil că vede în tripticul genialităţii din poemul eminescian o infirmare a tripticului „geniilor” configurate în gruparea junimistă: Titu Maiorescu – geniu *filosofic*, Petre P. Carp – geniu *politic* şi M. Eminescu – geniu *poetic*. Numai că în planul realităţii social-politice şi culturale a epocii, nici la Petre Carp şi nici la Titu Maiorescu nu exista „*un sacrificiu pentru un lucru care nu sunt ei înşişi şi care se răsfrînge asupra semenilor lor*” şi doar Eminescu avea temeiuri să fie perceput ca formă a „*unei şi aceleiaşi substanţe: adevărul*”.

Ca avocat, prin formaţie şi deformaţie profesională, Titu Maiorescu ţinea să aibă totdeauna dreptate şi să probeze că argumentele contrare opiniei sale „nu sunt în chestie”. Aseme-

nea virtute din sala tribunalului sau de la tribuna parlamentară se poate uşor transforma în meteahnă mai cu seamă în cazul în care mijloacele din avocatură sînt transferate în literatură şi efectul scontat ca sigur s-a văzut imediat în criticile desfăşurate *În contra şcoalei Bărnuţiu*. Căci succesele pe care le-a obţinut Maiorescu se datorează mijloacelor *literare* folosite în plan profesional-politic şi mijloacelor *avocăţeşti* întrebuinţate „cu asupra de măsură” în plan cultural-literar.

A-l bănui însă pe Maiorescu, avocat cu multe succese financiare şi cărturar cu multe păcate extraliterare şi nu numai, că dintr-un exces de zel editorial-estetic ar fi distrus versiunea „şlefuită” a *Luceafărului* ar fi o insultă a bunului simţ, cu toate că, chiar din însemnările zilnice, criticul şi-a amputat paginile sau pasajele socotite incomode pentru imaginea sa postumă. Însă versiunea „şlefuită” a *Luceafărului* nu era o însemnare zilnică şi nu avea cum impieta imaginea olimpianului din fruntea partidului literar-politic numit „Junimea”.

Prin urmare, ultima versiune (olografă sau neolografă) a *Luceafărului* nu poate fi închipuită ca pierdută sau distrusă de Titu Maiorescu. Rătăcită, undeva ea există!!!

Dar în 1902, Maiorescu nu depune la Academie toate manuscrisele şi cărţile care s-au aflat în cele două lăzi ale poetului Eminescu şi, în mod firesc, în cele patru volume de documente pregătite de I. E. Torouţiu pentru tipar existau şi manuscrise eminesciene. Se prea poate ca şi versiunea „şlefuită” a *Luceafărului*. Evident că se iscă întrebarea: De ce Torouţiu nu a tipărit această nestemată în „Convorbiri literare” sau într-o publicaţie mai la îndemînă? Răspunsul pare a fi simplu. Torouţiu a preluat ultimele documente maioresciene de la Livia Dymsza într-o perioadă improprie entuziasmelor şi performanţelor documentar-literare, în anii 1940-1945, în care va fi avut în vedere condiţiile social-economice precare, cenzura şi impactul minimal asupra cititorilor. Torouţiu aştepta un moment fast şi în mod sigur acesta era centenarul naşterii poetului: 20 decembrie 1949. Oficial, centenarul a fost împins, în conformitate cu Mitrica de la Uspenia, în ziua de 15 ianuarie 1950. Dar ce s-a rostit, ce s-a scris şi ce inedite au fost date la iveală cu acest prilej? Bibliografia prea săracă a centenarului naşterii lui

Eminescu explică şi justifică din care pricină I.E. Torouţiu nu a tipărit nici măcar un simplu rînd despre „poetul nepereche”.

Într-un asemenea moment nefast pentru ţară şi pentru literatura română, nu era nici timp, nici loc pentru omagierea cuvenită în toată puterea cuvîntului şi-n marginea adevărului rostit de un geniu ce nu cunoaşte moarte. Primejdiile erau prea mari, iar bucuriile prea mărunte.

„Participarea în acest domeniu de manifestări spirituale – glosează I.E. Torouţiu – este pe cît de grea şi plină de primejdioase tentaţii, pe atît de ingrată, pentru că orice greşeală, scăpare din vedere sau alunecare pe lîngă adevăr te compromit pentru multă vreme, în timp ce contribuţia reală trece repede între bunurile publice comune, pentru ca din cînd în cînd să reapară numeroşi descoperitori ai Americii, aşa că cel ce se prinde în această mreajă şi aşteaptă satisfacţii dinafară caută să părăsească terenul înainte de a fi adus vreun folos ori amăgeşte necunoscătorii prin etalări de material impropriu şi fără nex cauzal sau prin repetarea unui inventar care nu-i aparţine. Numai cine s-a biruit pe sine şi şi-a dobîndit convingerea că omul superior trăieşte cu ceea ce-i vine dinafară simte mulţumire sufletească pentru rezultatul şi plăcerea pentru munca în sine.” (*ibidem*, p. 235).

Torouţiu avea încă nădejde într-un moment prielnic. N-a fost să fie. Nici pentru editorul *Studiilor şi Documentelor Literare* şi nici pentru versiunea „şlefuită” a *Luceafărului*. Taina acestui manuscris a fost îngropată în mormîntul soţilor Torouţiu. Ceea ce aduce în actualitate vorbele lui Demostene Russo: „Documentele din depozit public sau privat care nu pot fi puse la dispoziţia cercetătorilor, pentru control şi verificare, – nu există pentru ştiinţă.” Adică nu pot fi invocate ca probe în stabilirea adevărului.

Însă în momentul în care întrezărim cum s-a rătăcit ultima versiune a *Luceafărului* eminescian nu înseamnă să alunecăm într-o disperare apocaliptică, ci, dimpotrivă, să căutăm a şti şi unde s-ar mai putea descoperi această enigmatică versiune „şlefuită”.

Căci ultima versiune a *Luceafărului* ar trebui să se afle:

a. într-un dosar aparținînd cărturarului I.E. Torouțiu, confiscat de securitate în anul 1953 din odaia zidită în casa din str. Argentina nr. 39;

b. într-un mănunchi de documente nedesfoliate încă într-o colecție particulară sau într-o bibliotecă publică din România;

c. într-un seif dintr-o bancă de peste hotarele statului România.

În fapt, nimic nu ne poate stînjeni speranța că într-o bună zi – bună măcar pentru zeii literaturii române – versiunea „şlefuită” a *Luceafărului* va răsări din lunga noapte a rătăcirii…

Mihai Eminescu şi monarhia României. Un manuscris eminescian necercetat

Anca SÎRGHIE

Preocuparea de a semnala noi aspecte ale existenţei şi creaţiei unui scriitor se dovedeşte cu atât mai legitimă atunci când ne referim la un autor clasic, aşa cum pentru literatura română este Mihai Eminescu, poetul naţional a cărui mitizare a stârnit în ultimii ani reacţii dintre cele mai legitime, dacă avem în vedere faptul că misiunea esenţială a criticii este aceea de a menţine permanent activă forţa interogaţiei. Chiar şi după anul 2000, atât de fast deschis exegezei eminesciene în spaţiile revistelor literare şi la nivel editorial, sunt posibile noi abordări, prisme de interpretare din ce în ce rafinate sau chiar precizări de ordin biografic.

De la G. Călinescu, exegetul care, în 1932, i-a consacrat scriitorului o monografie[1] devenită etalon pentru multe generaţii, şi până la G. Munteanu, autor în 1973 al altui studiu memorabil[2], privitor la relaţiile poetului cu monarhii României, biografii au făcut referiri vagi. În deceniile socialismului românesc ele puteau părea prudente printr-un anume oportunism ideologico-politic. Alte posibile cauze, de natură mai subiectivă, aşa cum le enumeră în continuare Mircea Coloşenco, ar fi germanofobia sau antimonarhismul unor exegeţi şi, „subiectul specios ca documentare şi, bineînţeles, ca interpretare, multă

---

[1] G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1932.

[2] G. Munteanu, *Hyperion 1. Viaţa lui Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

ipocrizie etc.”[3] Dacă ținem cont că în ediția consacrată de Perpessicius operei genialului creator sunt reproduse *in extenso* traduceri în româneşte, realizate de M. Eminescu şi T. Maiorescu, ale unor versuri scrise de Carmen Sylva şi că ele continuă să rămână nesemnalate în interpretarea istoricilor literari, un demers în această direcție devine nu numai oportun, ci chiar imperios necesar, dacă el împlineşte condiția obiectivității. Fără îndoială că Elisabeta-Paulina-Atilia-Luisa, Prințesă de Wied, s-a bucurat de o instrucție aleasă, asigurată de pedagogi iluştri ai timpului aduşi în casa părintească a prințului Guillaume-Hermann, autor el însuşi a două cărți de filozofie. Viitoarea regină a României a studiat în copilărie limbile engleză, franceză, italiană şi suedeză, pe lângă limba maternă, adică germana, şi limba română, de care se va apropia după căsătoria cu Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen. „Copila sublimă”, cum i se spunea în familie, ca semn al unui răsfăț regal ce avea să se permanentizeze mai apoi, a reuşit să stăpânească atât de bine limba de adopție, încât va ajunge să traducă din româneşte în germană 27 de poezii ale lui V. Alecsandri, 18 texte poetice ale lui D. Bolintineanu, 3 creații de C. Conachi, 3 poezii eminesciene[4] etc. Nu este aici cadrul în care să apreciem calitatea unei asemenea lucrări îndeobşte rafinate estetic, pe care o semnalăm doar pentru semnificația ei generală. Interesantă este ascendența viitoarei scriitoare şi traducătoare Carmen Sylva pe linie paternă, dacă avem în vedere că mama tatălui ei, prințesa Luise de Wied, fusese o artistă cu valențe multiple ca muziciană, pictoriță şi poetă. De altfel, Elisabeta va continua această tradiție muzicală a familiei, luând ore de pian cu celebrul Anton Rubinstein în iarna 1863-1864 la Sankt Petersburg. Ca scriitoare a

---

[3] M. Coloşenco, *2000 – Anul Eminescu. Poetul şi regina*, în „Sud”, nr. 3 (21), anul 4, mai-iunie 2000, p. 1.

[4] Poezia *Crăiasa din poveşti* apărea în traducerea poetei-regine ca *Märchenkönigin* în „Bukarester Salon”, Bucureşti-Viena, I, 4, din 4 august 1883, p. 171-172; *Povestea codrului* sub titlul *Das Walde Märchen* era publicată în „Das Literaturische Rumänien”, Bucureşti, 7-8 iulie-august 1889, p. 253-255; poezia *Singurătate*, tradusă *Einsamkeit*, era pusă în circulație în „Das Literaturische Rumänien”, Bucureşti, 7-8 iulie-august 1889, p. 252-253. Anterior, cele trei poezii eminesciene fuseseră încadrate în vol. *Rumänische Dichtungen deutsch*, apărut la Leipzig în 1881. Apud M. Coloşenco, *art. cit.*, *loc cit.*, p. 11.

semnat 29 volume, dintre care 19 au fost de poezie, redactată în limba ei maternă. Creația sa a fost tradusă în românește de unii dintre cei mai prestigioşi scriitori ai timpului, de la V. Alecsandri, M. Eminescu, G. Coşbuc şi până la T. Maiorescu, A. Maniu, L. Rebreanu şi A. Toma. În colaborare cu Mite Kremnitz, ea a scris şi un roman, intitulat *Astra*. G. Bengescu i-a întocmit şi bibliografia operei, iar O. Goga în 1912, C. Constantinescu în 1916 şi I.G. Duca în 1933 s-au numărat printre cei care au scris studii exegetice şi pagini memorialistice despre Carmen Sylva. Era şi acesta un obol care trebuia adus, ca oriunde şi oricând, unei regine. Pentru culegerea de poezii populare româneşti a Elenei Văcărescu, traduse în franceză, regina Elisabeta a scris o prefață, iar volumul respectiv a fost premiat de Academia franceză, dar nu vom putea stabili cât a contat în aprecierea prestigiosului for contribuția sa. Era de la sine înțeles că recunoaşterea meritelor literare ale reginei nu putea să întârzie, ea fiind laureată cu titlul de *Bard al Scoției* şi de *Doctor Honoris Causa* al Academiei din Budapesta. Aşa cum era de aşteptat, Academia Română a declarat-o membru de onoare, iar Academia Franceză o premiază în 1887 pentru volumul *Cugetările unei Regine.* Totuşi, o asemenea evoluție strălucitoare nu a convins şi nici măcar nu a atras atenția istoricilor literaturii române, regina-poetă fiind omisă cu consecvență din comentariile lor.

Apropierile între M. Eminescu şi Carmen Sylva în planul creației, intermediate de Titu Maiorescu şi de Mite Kremnitz, după cum s-a precizat deja, cât şi cele din viața socială, neferite de o anumită anecdotică, nu trebuiesc nici minimalizate şi nici exagerate, ci aşezate în lumina adevărului. O poezie, cum este varianta necercetată încă la *Criticilor mei,* aflată actualmente în Biblioteca română din Freiburg ca „donație a A.S.S. Principesa Luise zu Wied" şi, probabil, oferită de autor fie reginei României, fie altui membru al familiei regale, poate fi un cap de iceberg care, dacă nu răstoarnă, poate desigur nuanța interpretarea restrînsă de până acum.

Domnia de 48 de ani a regelui Carol I, începută în anii debutului poetic eminescian, nu a fost numai cea mai lungă din întreaga istorie a românilor, ci a însemnat totodată o perioadă

de reale împliniri, pentru care şi azi avem motive să o invidiem, pornind de la creşteri în plan demografic, economic, social, administrativ, politic şi cultural, aşa cum cu obiectivitate constata istoricul Ioan Scurtu în cartea sa, concluzionând: „Prin reformele înfăptuite, România intrase într-un ritm rapid de dezvoltare economică; dintr-o țară aproape fără industrie ajunsese să dispună de cele mai mari şi performante rafinării din Europa; dintr-o țară fără monedă națională, România avea, după 1900, una dintre cele mai puternice valute de pe continent. Sistemul de guvernare stabilit prin Constituția din 1866 şi-a dovedit viabilitatea”[5]. Este interesant de restabilit modul cum s-au produs anumite apropieri între regalitate, pe de o parte, şi traiectul artistico-publicistic al lui Eminescu, pe de alta. Ceea ce *ab initio* se cere precizat este faptul semnificativ că la Eminescu cele două domenii, anume creația poetică, unde colaborarea cu regina a fost atestată, şi publicistica, în care ziaristul şi-a manifestat atitudinea critică față de rege, sunt nu numai distincte şi netangente, ci chiar aflate în opoziție. Era o dovadă peremptorie a verticalității profesionale a unui gazetar.

Se ştie, spre exemplu, că soțul lui Mite Kremnitz a devenit medicul particular al regelui Carol I. Doctorul Wilhelm Kremnitz rămânea însă – după opinia lui G. Munteanu – în umbra soției sale cultivate şi inteligente, care era „în fond o vanitoasă şi o amatoare de senzații tari”. Ea însăşi ne încredințează de acest adevăr atunci când cu referire la M. Eminescu, devenit vremelnic profesorul ei de română, afirmă volitiv: „Vream să fiu totul pentru el, el nimic pentru mine”[6]. Dăruit elevei sale de însuşi Eminescu, caietul roşu, având un format *in octavo*, cu foi liniate discret şi prins în legătură de piele, părea a fi fost un cadou, ocazionat de aniversarea zilei de naştere a d-nei Mite Kremnitz din anul 1879. Semnificația gestului emană dintr-un imens orgoliu, manifestat şi în afirmația conclusivă că: „am chemat prin calda mea simpatie un suflet la o nouă creație”[7]. Episodul a fost comentat de Octavian Şchiau şi

[5] I. Scurtu, *Carol I*, vol. I, Editura enciclopedică, Bucureşti, 2004, p. 234.
6. G. Munteanu, *op. cit.*, p. 236.
[7] Apud *Studii şi documente literare*, vol. IV, Institutul de arte grafice „Bucovina”, Bucureşti, 1933, p. 29.

Flora Şuteu[8] . Notația de pe prima pagină a caietului roşu *Eminescu şi alți poeți români,* a provocat interpretări defavorabile femeii, care în mod evident se dorea o colecționară de manuscrise valoroase şi nu mai puțin de autori ai acestora. Cert e că în interiorul caietului se găsesc 4 copii caligrafice complete, scrise de Eminescu însuşi, cu poeziile *Cu mâne zilele-ți adaogi, Despărțire, Foaia veştedă* şi *Rugăciunea unui dac*. În plus, ultimele 4 strofe din *Atât de fragedă*. S-a stabilit astfel că lui Mite nu i se dăruise formă finită a poeziei *Atât de fragedă*, cum a lăsat ea să se înțeleagă, ci o variantă de laborator a respectivei creații.

Asemenea întâmplări, consemnate de istoria literară, adeveresc faptul că Eminescu oferea texte ale sale, chiar în forma nefinisată complet, unor persoane, care fie că l-au îndatorat moral pe sensibilul poet, fie că i-au creat acestuia o impresie deosebită. Considerăm că în una dintre aceste situații s-a aflat şi varianta necercetată a poeziei *Criticilor mei*, donată bibliotecii române freiburgeze de Luise de Wied, nepoata reginei Elisabeta.

În România regalitatea întâmpinase stavile de tot felul, începând de la revoluția din Ploieşti, care provocase instituirea acelui „minister roşu", caracterizat de N. Iorga ca „minister al lichidării dinastice". Puterile garante, la care s-a apelat pentru ajutor, atunci când Carol explică faptul că poporul român este neguvernabil, vor răspunde evaziv prin Otto von Bismarck, ceea ce l-a convins pe rege că nu se va putea baza decât pe forțele interne ale țării. În *Memoriile* sale sunt notate cuvintele rostite cu ocazia deschiderii sesiunii extraordinare a Parlamentului, din 23 mai/4 iunie 1871, cuvinte prin care regele îşi constituia un program etic de conducere: „Adevărata libertate n-are nimic de a face cu neregula şi anarhia; fără datorii nu există drepturi, fără ordine nu-i libertate"[9]. A urmat instalarea,

---

[8] Vezi O. Şchiau, *Pe urmele lui Mite Kremnitz*, în „Tribuna", nr. 42, 1970, p. 1 şi 13; F. Şuteu şi O. Şchiau, *Manuscrisele eminesciene din colecția Mite Kremnitz*, în „Studii de limbă literară şi filologie", vol. II, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1972.

[9] *Memoriile regelui Carol I*, vol. II, p. 181. Apud Ioan Scurtu, *Carol I*, ediția a II-a, revăzută şi adăugită, vol. I, Editura enciclopedică, Bucureşti, 2004, p. 79.

la 18 decembrie 1870, a guvernului prezidat de Ion Ghica, înlocuit de Lascăr Catargiu. Regalitatea se va bucura şi de împliniri epocale, cum se dovedise rolul jucat în dobândirea independenţei de stat a României. Titu Maiorescu, care îi consacrase monarhului un întreg studiu, şi-a manifestat atitudinea promonarhică cu ocazia unei vizite a regelui la Iaşi, unde junimiştii au formulat orientarea conform căreia „ideea dominantă întru conducerea statului român spre îndeplinirea marii sale misiuni în Orient este înrădăcinarea simţământului dinastic în toate păturile poporului”[10]. Ceea ce a provocat o reacţie legitimă, de care Eminescu nu era deloc străin, a fost faptul că familia regală nu era indigenă.

Istoria literară a stabilit faptul că apropierea lui Eminescu de familia regală a fost intermediată de Titu Maiorescu. Criticul avusese iniţiativa de a citi la Palat una dintre *Scrisorile* poetului şi tot el fixase şi ora de audienţă când putea fi împlinită dorinţa lui Carmen Sylva de a-l cunoaşte pe autorul acelor versuri. Anecdotica momentului care a urmat reţine concluzia întrevederii, consemnată fugitiv de George Călinescu în monografia sa, după cum prudent va fi comentată şi de George Munteanu, care concluziona: „există temeiuri să se creadă că Eminescu s-a purtat ca un suveran al poeziei faţă de suverană – poetă”[11]. Musafirul, venit – se pare – fără voia sa la Palat, tăcea ostentativ, punându-l pe Maiorescu în situaţia dificilă de a-i fi intermediar în dialogul cu regina Elisabeta. În judecata posterităţii, locul unei regine în ierarhia valorilor literare n-a putut fi influenţat – cum în atâtea alte cazuri a dovedit-o istoria – de statutul ei monarhic din viaţa politică. Dar ce vor fi gândit atunci Carmen Sylva şi Eminescu, aflaţi pentru prima dată faţă în faţă, ar fi greu de înţeles. În memorialistica ajunsă până la noi, tăcerea poetului genial părea a fi o formă de ripostă la iniţiativa inoportună prin care criticul „îl prezentase în spectacol”, după cum comenta mai apoi N. Petraşcu. Era vorba din partea lui

---

[10] T. Maioresu, *Istoria politică a României sub domnia lui Carol I*, ediţie, postfaţă şi indice de Stelian Neagoe, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994.

[11] *Ibidem*, p. 288. Vezi şi: N. Petraşcu, *Mihai Eminescu* (ediţia din 1934), p. 51; A.Z.N. Pop, *Noi contribuţii…*, p. 200-202; G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, E.P.L., 1966, p. 275.

Eminescu despre o mişcare de prim reflux, cum poate să fi fost cea produsă de o orgolioasă înfruntare a două suveranități, una a puterii politice şi alta a celei creatoare. În mod logic s-a putut deduce raționamentul că în timp ce Eminescu pare să fi ținut să le demarce cu mai multă sau mai puțină ostentație, Carmen Sylva credea posibilă o înmănunchere a celor două ipostaze. Cel care avea să fie nemulțumit de rezultatul de moment al inițiativei sale pare să fi fost Titu Maiorescu, întrucât el nici nu va consemna faptul respectiv în *Însemnări zilnice,* unde apar întâmplări mult mai puțin semnificative şi, ca atare, un asemenea eveniment nu era firesc să fie omis. La rândul ei, regina încântată de versurile ciclului eminescian al *Scrisorilor* înainte de această primă vizită, a cărei încadrare în timp, tocmai de aceea, ar fi greu de stabilit cu exactitate, în schimb nu va mai fi cucerită şi de poemul *Luceafărul,* care i se citeşte apoi. Să fi fost reală obtuzitatea ei estetică sau astfel credea regina că merita dispreţuit invitatul ei cel rebel?

Dincolo de o asemenea anecdotică prea vag confirmată documentar, avem argumente care atestă indubitabil adevărul că Eminescu a întreținut o corespondență cu regina-poetă, căreia în vara anului 1876, tocmai anul elaborării variantelor la poezia *Criticilor mei*, îi scria cu afabilitate, socotind-o un spirit superior prin chiar cultura europeană căreia îi aparținea distinsa femeie. Raportate la canoanele protocolare şi la deschiderea specifică speciei memorialistice la care Eminescu apelase, mărturisirile încredințate pe această cale reginei, cu descurajarea pe care viața în societate i-o provoca, vor conduce spre o concluzie dezarmantă: „Ar exista deci numai două căi pentru a te confrunta cu Bizanțul: fie să lupți cu aceleaşi arme necruțătoare, fie să renunți în genere la luptă. Eu am ales această ultimă cale – nemaiavând nici o speranță de a plăcea contemporanilor sau viitorului."

Semnificațiile unei asemenea file epistolare, ignorate până acum, dar care consemnează dialogul poetului cu regina, se dovedesc a fi multiple, constând în primul rând în minarea periodizării vieții poetului în etapa optimistă, extinsă şi asupra anilor popasului său ieşean, şi o alta pesimistă, ulterioară, periodizare susținută, pe urmele lui C. Dobrogeanu-Gherea, de unii

biografi, de la care a pătruns, pentru mult timp, şi în manualele de şcoală mai vechi. Confesiunea ce atingea dimensiunea existențială profundă a experienței sale probează adevărul ineluctabil că între cei doi mânuitori de condei legătura temeinicită era una complexă, nerezumată doar la stricta colaborare literară, care a fost, aşadar, preludiată de confesiuni epistolare. În mod cert, fiul căminarului Eminovici, şcolit nu numai în Cernăuți, oraşul care cultiva monarhismul, ci, între altele, şi în capitala Imperiului Habsburgic, unde ierarhiile dinastice aveau o relevanță legică, înțelegea importanța şi stilul specific unei adresări către o regină. Măgulit de atenția Alteței Sale față de creația sa, poetul ieşean face, în continuarea mărturisirii citate anterior, adevărate piruete de formulare protocolară, specifică îndeobşte unei scrisori de mulțumire, în care el lasă impresia că se simte copleşit de personalitatea reginei: „Este însă cam lipsit de modestie din partea mea să vreau să trezesc la Înălțimea Voastră, persoană situată deasupra partidelor, un interes *pro* sau *contra*; s-a întâmplat însă fără nici o altă intenție decât *aceea de a da glas prețuirii ce-o datorez pentru aprecierile atât de binevoitoare de care se bucură neînsemnatele mele scrieri din partea Înălțimii Voastre.* Nu merit această recunoaştere, totuşi lauda o primesc”(s.n.).[12] Poetul va reacționa cu o deplină detaşare atunci când află că ar putea primi medalia „BENE MERENTI”, de care se va bucura, în schimb, Al. Macedonski în 1881, Eminescu prevenindu-i pe inițiatori de categoricul său refuz. Era şi acesta un semn edificator al verticalității morale a poetului.

Se ştie că Al. Macedonski a discreditat în forme diferite Junimea pentru programata ei direcție nouă, între altele şi în versurile intitulate *Viața de apoi*, apărute în „Literatorul” din iulie 1882, în care, în comentariile însoțitoare, se fac trimiteri la scriitorii grupării. La un asemenea afront, Eminescu s-a pregătit să dea un răspuns. Cu începere din numărul de august 1882 al revistei sale, Macedonski a atacat pe bardul de la Mirceşti în studiul *Analiza critică: Alecsandri*, iar ca ripostă, Eminescu selectează o poezie macedonskiană cu „necuviințele” sale. Mai

[12] M. Eminescu, *Opere*, vol. XVI, Editura Academiei R.S.R., 1989, p. 328.

mult, el ia atitudine şi publică apoi câteva articole în „Timpul” din anii 1879 şi 1880, neezitând să comenteze şi escrocheriile lui Al. Macedonski în Dobrogea, în vremea când era reprezentantul administraţiei liberale. Însemnări despre Macedonski au rămas şi în manuscrisele sale[13]. De reţinut este modul cum el nuanţează cu atenţie meritele şi defectele poetului de la „Literatorul” şi pe cele ale lui Dimitrie Macedonski, cel care l-a trădat pe Tudor Vladimirescu. Semnificativ pentru cumpăna sa dreaptă este faptul că, în momentul în care poetul *Nopţilor* este atacat de către Al. Candino-Popescu, Eminescu înţelege să-l apere. Iată o onestitate ce stă bine unui caracter integru şi care completează acel portret ideal cu care posteritatea n-a ezitat să-l înzestreze pe Eminescu.

Desigur că orice abuz în sensul acesta are efect deformant. G. Călinescu prevenea exegeţii de primejdia unor asemenea falsificări, atunci când începea al doilea volum consacrat în 1935 *Operei lui Eminescu* cu aprecierea: „Lipsit de prieteni în timpul vieţii şi batjocorit, Eminescu devine după moarte, printr-o exagerare de cult tot atât de jicnitoare, prototipul tuturor însuşirilor şi virtuţilor umane.”[14] Acestea sunt în esenţă datele de viaţă socială pe care istoricii literari le-au consemnat până în prezent.

În mod inexplicabil şi nedrept trece G. Munteanu peste traducerea de către Eminescu a unor poeme ample[15] ale reginei, mai ales pentru că aceasta dovedeşte, în mod edificator, că refluxului iniţial îi urmase şi o mişcare de apropiere a poetului de creaţia reginei Elisabeta. Am putea consemna exemplificator balada românească *Vârful cu dor*, al cărei text semnat în mod prudent de regină cu un alt pseudonim, F. de Laroc[16], era secondat de acompaniamentul muzical al compozitorului polonez Z. Lubicz, pianistul Palatului Regal, ca traducerea aceasta să

---

[13] Vezi mss. 2255, 386 şi mss. 2267, 2 v.

[14] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, 1935, p. 5.

[15] Vezi *Poveştile Peleşului*, ce are un al doilea volum intitulat *Traversând vârstele*, dedicat lui V. Alecsandri, inspirându-se din legende, balade, şi fiind intitulate *Meşterul Manole*, *Neaga* sau *Mărioara*.

[16] F. de Laroc este de fapt anagrama Femme de Carol.

devină libretul unei opere în 3 părți. Premiera absolută a operei lirice *Vârful cu dor* a avut loc în 26 februarie 1879 pe scena Teatrului Național din Bucureşti. Spectacolul, în prima parte, a reprezentat comedia lui B.P. Hasdeu, *Trei crai de la Răsărit*, iar în a doua, opera lirică *Vârful cu dor,* pentru care, în condițiile lipsei cântăreților români, s-a apelat la o formație italiană din Bucureşti, iar costumația a fost preluată de la spectacolul cu *Hernani* de V. Hugo. Succesul a depăşit granițele țării, opera fiind prețuită de Asociația Internațională a Autorilor şi Compozitorilor din Londra, unde ea a fost interpretată la Covent Garden, unde s-au folosit costume populare româneşti. Compozitorul a devenit membru al Societății Muzicale Regale a Angliei.

Plecând de la sinopsa manuscriselor textului acestei balade, constatăm că s-au păstrat două versiuni în manuscris, identificate ca A şi B, ele fiind datate 1876 şi 1878. Voința de a valorifica, în condiții optime, balada reginei s-a bucurat şi de susținerea poetului. Traducerea eminesciană a variantei A la textul baladei s-a publicat concomitent cu originalul german, editarea fiind realizată în 1878 la Tipografia Curții, tipografie al cărei proprietar era F. Göbl. Faptul că s-a executat şi o versiune italiană a textului, după care s-au realizat în 1879 reprezentațiile teatrale de la Bucureşti şi Sibiu, oraş unde spectacolul se va relua în 1895, dovedeşte că a existat inițiativa lansării unei asemenea creații, ce împlinea eforturile literare ale poetei-regine. În presa timpului, traducerea eminesciană a baladei a fost evaluată în termeni contradictorii. Avem în vedere că Fr. Damé în „Românul" din 27 ianuarie 1879 îl discredita pe Eminescu, care va apăra creația reginei în paginile ziarului „Timpul". În schimb, în „Telegraful Român" de la Sibiu din 22 iunie / 4 iulie 1895, se considera că traducerea făcută de "cel mai mare poet român" se putea estima a fi „excelentă". Varianta B a poemului *Vârful cu dor* a avut o soartă mai vitregă, întrucât ea a rămas inedită până în 1923, când va fi inclusă de Ilarie Chendi în volumul *Poezii*[17]. Pe baza cercetării celor două versiuni păstrate

[17] M. Eminescu, *Poezii*, Ediție completă, vol. I., *Elegii şi ode/ Poeme epice*, Bucureşti, Editura Eminescu SA, 1923, 204 pagini. Vezi şi M. Eminescu, *Opere*, vol. VIII, p. 19.

ale traducerii, întrucât o a treia a fost pierdută în tipografie[18], Petre Creția conchidea că în 1876-1877, pe când se afla la Iaşi, Eminescu lucra la această traducere, încercând să atenueze „fadoarea originalului”, drept care el „şi-a interiorizat câteva părţi din ea, transferându-le în lumea lui poetică şi în limbajul ei specific.” O asemenea ameliorare poetică nu slujea însă traducerii, care urma să fie folosită la Bucureşti ca livret, după sugestia posibilă a lui Titu Maiorescu. De aceea, traducătorul a decis „să oblitereze câte ceva din contribuţia sa şi să se adecveze mai mult originalului.”[19] Partea cea mai valoroasă a traducerii, după opinia aceluiaşi cercetător este finalul baladei, care „a fost nu numai obiectul unor căutări asidue, ci un punct de desprindere faţă de mediocrul original şi de trecere către autonomia lirismului celui mai personal şi mai pur.” [20]

Semnificativă pentru impasul în care poetul genial se va fi aflat ca traducător al unui text mediocru, această realizare nu este singura formă de susţinere din partea lui Eminescu a iniţiativelor reginei României în plan literar. Poezia *Märchenkönigin*, ca traducere eminesciană la *Crăiasa din poveşti* va figura în antologia *Rumänische Dichtung* din 1881, semnată de Carmen Sylva şi realizată cu supravegherea lui Mite Kremnitz. Textul reapare şi în alte ediţii ale antologiei, spre a fi apoi reprodusă atât în revista „Bukarester Salon” cât şi în alte publicaţii. Demn de semnalat pentru relaţia de colaborare destul de extinsă în timp a genialului poet cu Carmen Sylva este faptul că, pe aceeaşi pagină de manuscris, unde, în perioada ieşeană (1875-1876), Eminescu notase cu cerneală violet o transcriere îngrijită a traducerii, foarte puţin deosebită de cea din antologie, apare începutul unei adresări: „Măria Sa, Prea Înălţata Doamnă”. O asemenea notaţie, semnificativă pentru redimensionarea corectă a relaţiei lui Eminescu, poetul prestigios, cu monarhia României nu este singulară şi probabil nici întâmplătoare. Ea are o anumită continuitate în timp, începînd cu debutul demn de semnalat în vremea studiilor făcute în capitala habsburgică. De la plebiscitul acceptat de Adunarea legislativă la 28 aprilie/10

---

[18] Apud M. Eminescu, *Opere*, vol. VIII, p. 1125.
[19] *Ibidem*, p. 1126.
[20] *Ibidem*, p. 1127.

mai 1866 şi prin care se aproba alegerea lui ca rege, contrar opoziției făcute de Christian Tell, I.H. Rădulescu şi N. Ionescu, care cereau să fie ales un pământean, nu trecuseră decât câțiva ani. Nu este mai puțin adevărat că jurământul lui Carol I în fața Adunării Deputaților, a locotenenței domneşti şi a guvernului provizoriu ca domnitor constituțional nu avusese timp să se estompeze în conştiințele românilor. Nu se diminuase nici încrederea că pe plan internațional România va dobândi un nou prestigiu prin aportul unui conte de Hohenzollern-Sigmaringen. Eminescu scria lui Carol I la 14 iunie 1871, adresându-i-se cu apelativul „Prea Înălțate Doamne”, înştiințându-l că Societatea literar-socială „România”, înființată în 1867 şi Societatea Ştiințifică a Românilor din Viena, temeinicită în 1864, se reuneau într-o structură mai puternică, intitulându-se Societatea Academică „România Jună”, iar regele figura ca fondator al ei. În numele tuturor membrilor, Eminescu ținea să dea „o modestă espresiune vielor simpatii cari le are față cu Măria Ta şi cu augusta dinastie a românilor”. S-ar putea crede că avem de-a face cu o complezență ocazional-protocolară, dar în fapt considerăm că astfel se formula o speranță sinceră şi chiar firească, anume aceea că de numele lui Carol I „în viitor vor fi strâns legate destinele românimei”.[21] Poate că tocmai în acel prea mare entuziasm de moment pentru opțiunea sa ideologică profund naționalistă de principiu, cum era cea a poetului, stă explicația violentelor schimbări de atitudine față de monarh din anii viitori, cei ai gazetăriei eminesciene. Tocmai de aceea, ne apare simptomatică situația, aparent contradictorie, că în aceeaşi perioadă când lucra la definitivarea traducerii unui text al reginei, ca ziarist el îl țintea ironic tocmai pe soțul ei, Carol I. O atare poziționare s-a produs mai exact pe când gazetarul Eminescu era forțat să se odihnească la Floreşti, făcând prin 18-20 iunie 1878 doar excursii liniştitoare la Tr. Severin, ziarul „Timpul” rămânând în grija lui Caragiale şi a lui Ronetti Roman. Constatând că ilustrul soț al lui Carmen Sylva urma să fie „ales rege al bulgarilor şi împărat al turcilor”, Eminescu

[21] M. Eminescu, *Concepte. Scrisori neexpediate*, în *Opere*, vol. XVI, *ed. cit.*, p. 291.

estima şi repercusiunile monarhice ale evenimentului. Gazetarul de la „Timpul" întrevedea faptul că regele „se va muta în curând la împărăție la Țarigrad", drept care „Caraili va fi numit acolo ministru al tuturor mascaralelor din țara turcească"[22]. Concluzia este persiflantă: „Deci dară, aflând toate acestea *din scrisorile voastre cele multe* (s.n.) s-au bucurat sufletul meu în adânc şi s-au uns cu undelemnul veseliei băierilor inimei mele."[23] Ceea ce în fapt le reproşa pe un ton voit parodic Eminescu colegilor de redacție era tocmai lipsa oricăror veşti.

Este clar că meritul regelui Carol I în dobândirea victoriei din mai 1877, când în ziarul "Telegraful" se consemna că "ieri s-a petrecut în Capitala țării româneşti un fapt dorit de secole şi care va fi înscris cu litere de aur în analele române. *Ideea pentru care au luptat atâția domni patrioți şi atâtea generații s-a îndeplinit*" (s. n.)[24], era deja clasat, lăsând loc altor realități politice, producătoare de nemulțumire. Proclamarea regatului la 10/22 mai 1881, când lui Carol I, ca cel dintâi rege al României, i se dădea o coroană de oțel, făurită dintr-un tun turcesc capturat la Plevna, iar Elisabeta primea o coroană de aur, s-a erodat şi ea ca eveniment. Nu de puține ori acum regele este numit „Ramsinit îngăduitorul"[25], după cum, privită din perspectiva politică a opozanților conservatori, domnia lui Carol era apreciată în articolul *Teoria noastră,* apărut în „Timpul" din 17-18 august, 1881 drept „mai bogată în imigrațiune, sub care populația străină, care nu vorbeşte româneşte măcar, s-a urcat la un milion."[26] Un asemenea fenomen demografic, care în zilele noastre ar fi privit cu mulțumire, era socotit cu multă suspiciune

---

[22] Scrisoare către I.L. Caragiale şi Ranetti Roman, Floreşti, 13 iulie, 1878, reprodusă în capitolul *Publicistică, Corespondență*, *Fragmentarium*, în vol. M. Eminescu, *Opere*, III, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 718.

[23] Apud „L'Indépendance Roumaine", din 29 iunie, 1919… Scrisoare către I.L. Caragiale şi Ranetti Roman, Floreşti, 13 iulie, 1878, reprodusă în cap. *Corespondență*, vol. M. Eminescu, *Opere*, vol. III, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 718.

[24] N. Adăniloaie, *Independența României*, Bucureşti, Editura Academiei, 1986, p. 192.

[25] Vezi: M. Eminescu, *Opere*, vol. XII, Editura Academiei R.S.R., 1985, p. 221.

[26] Vezi: M. Eminescu, *Opere*, vol. XII, *ed. cit.*, p. 295.

de ziaristul Eminescu de la „Timpul”, care, în articolul *Foile noastre,* apărut la 1 septembrie 1881, manifesta un sentiment de amărăciune la constatarea că, în vremea lui Carol, în regatul prosper de la Dunăre, „s-a cocoţat o mână de grecotei şi de bulgăroi maloneşti care formează un ciudat epizod în istoria noastră.”[27] Din această ideologie se va forma şi substanţa satirei din *Scrisoarea III*, în care la modul ironic sunt ţintiţi acei „bulgăroi cu ceafa groasă” şi „grecotei cu nas subţire”.

Principial, cu referire la ridicarea României la rang de regat, Eminescu accepta că aceste aspiraţii sunt „naturale”, pentru că ele „purced dintr-un sentiment foarte legitim”, după cum preciza el într-un articol, *În numărul nostru penultim,* apărut la 8 martie 1881 în ziarul „Timpul”.[28] Eminescu găsea că era cu totul benefic şi visul Hohenzollernilor de a se întinde economic şi militar peste Europa. Desprins din doctrina conservatorilor aflaţi în opoziţie este, în schimb, reproşul aspru adus liberalilor, consideraţi ca vinovaţi de mortalitate şi sărăcie, „o dovadă de escelenţa regimului economic şi politic sub care trăieşte poporul românesc în zilele lui Carol Îngăduitorul”, în formularea din articolul *E comedie?*, publicat în „Timpul” din 15-16 iunie 1881.[29] Conştient de puterea decizională a monarhului, Eminescu scria la 10 ianuarie 1882 de pe aceleaşi poziţii conservatoare, traducând pentru „Timpul” articolul *Die Rumänische Ministerkrisis,* apărut la Viena în „Die Presse” la 2/14 ianuarie, 1882: „Dacă regele Carol se va hotărî a chema un ministru conservator, trebuie neapărat să urmeze disoluţiunea Camerei faţă cu puterea cantitativă a majorităţii liberale”.[30]

Gazetarul Eminescu făcea o distincţie clară între poporul istoric, format din pătura de ţărani, şi veneticii avizi de putere şi cocoţaţi în posturi de conducere. După cum reiese din articolul *În ziua ominoasă,* apărut în „Timpul” din 16 februarie, 1882, toleranţa manifestată de rege faţă de sforăriile liberalilor, în fruntea cărora se situa C.A. Rosetti, cel care afirmase cu aplomb „am fost, sunt şi voi fi republican”, ar putea periclita

---

[27] Vezi: M. Eminescu, *Opere*, XII, *ed. cit.*, p. 318.
[28] articol reprodus în M. Eminescu, *Opere*, XII, *ed. cit.*, p. 98.
[29] reprodus în M. Eminescu, *Opere*, XII, *ed. cit.*, p. 210.
[30] Vezi: M. Eminescu, *Opere*, XIII, Editura Academiei R.S.R., 1985, p. 30.

însăşi soarta monarhiei. Pe un ton persiflant el conchidea: „Numai în zilele lui Carol Îngăduitorul, adânc îngăduitorul, un panglicar străin, negustor de gazetă, rătăcit într-un popor din vechimea sa monarchic, poate să proclame că, dacă există monarhie, e numai pentru că o îngăduie acest zgârie-hârtie”[31]. Dezgustat de repercusiunile discrepanței tot mai puternice produse în anii regalității sub guvernare liberală, Eminescu comenta un sechestru în articolul *Luptătorul…*, apărut în „Timpul” din 3 august, 1882, meditând asupra ideii că „orice braț care nu produce nimic trăieşte de la brațul ce produce ceva. Iată în adevăr încă o frunză de laur în coroana lui Carol Îngăduitorul. Despotismul, oricât de odios ar fi, totuşi are mai multă îngrijire de popor decât republica străinilor din România, cu eticheta ei monarhică.”[32] Analistul politic nu se mulțumeşte să atace conjunctural demagogia lui C.A. Rosetti, care a provocat un regres tolerat de monarhie, ci în articolul *Se-nțelege că, după manifestul…*, publicat în „Timpul” din 25 martie 1883, el dă perioadei prezente o încadrare istorică: „Față cu guvernele econoame, modeste, harnice ale Domnilor români de la 1821-1857, față cu guvernul de emancipare politică şi socială a lui Cuza se va-ncepe de-acum înainte, în zilele lui Carol Îngăduitorul, a doua ediție a domniei fanarioților. Înjosirea de caracter şi linguşirea slugoilor pe cari d. Brătianu i-a ridicat va fi singurul titlu de recomandare.”[33] Eminescu deosebea poporul istoric şi pătura țăranilor de veneticii ajunşi conducători, între care aşeza la loc de frunte tocmai pe monarh. Acuzând la 18 iunie 1883 guvernamentalii, el confirmă zeflemitor că „țara nu s-a moralizat atât de mult, în zilele lui Carol-îngăduitorul” ca imediat, prin patetism, ironia lui să devină mai aspru acuzatoare: „Alte mâini mai pure, alte inimi lămurite în flacăra durerii şi a abnegațiunii vor ridica semnul tainei cei mărturisite înaintea unui popor ce-şi aşteaptă mântuirea; nu mâni de negustor de vorbe şi de principii, *nu mâni de speculanți de sentimente*”.(s.n.)[34] Diatriba înverşunată împotriva liberalilor va

---

[31] Vezi M. Eminescu, *Opere*, XIII, *ed. cit.*, p. 56.
[32] *Ibidem*, p. 157.
[33] *Ibidem,* p. 279.
[34] M. Eminescu, *Opera politică*, vol. II, Editura Crețu, p.543-544.

cuprinde în mod inevitabil în sfera sa de atac şi monarhia cea atât de vinovat protectoare, drept care comentatorul va conchide că este „de prisos prezenţa sa în fruntea statului român."[35] Era deja departe vremea când Adunarea legislativă aprobase alegerea, pe baza unui plebiscit, a lui Carol I în fruntea ţării, astfel că, la 10/22 mai 1866, domnitorul Principatelor Unite, Carol de Hohenzollern-Sigmaringen să depună jurământul de domnitor constituţional în faţa Adunării deputaţilor, a locotenenţei domneşti şi a guvernului provizoriu, act politic considerat a fi o chezăşie a ameliorării poziţiei ţării pe plan internaţional.

Dacă încă în aprilie 1871, „când familia domnitoare a vizitat Iaşul, prinţul Carol l-a înconjurat pe Maiorescu cu atenţii semnificative, dându-i certitudinea că viitorul său politic era asigurat"[36], cu totul altele erau raporturile care s-au stabilit între Eminescu şi familia regală, al cărei rol politic îl va estima gazetarul de la „Timpul" de pe poziţia conservatoare, de pe care se cerea condamnată demagogia guvernului liberal condus de prim-ministrul I.C. Brătianu, care din 20 decembrie 1880 a preluat şi Finanţele. Diatriba sa antimonarhică depăşeşte în mod evident obligaţiile unei stricte orientări conservatore atunci când numindu-l pe rege „Carol-Îngăduitorul" nu se referea doar la toleranţa faţă de liberali, ci în acest mod el aprecia în termeni categorici faptul că era de prisos prezenţa lui în fruntea statului.[37] Punerea în lumină a operei gazetarului Eminescu, operă a cărei geografie interesează la început de secol XXI cu problematica versanţilor ei mai mult sau mai puţin abrupţi, este încă departe de a fi un capitol încheiat al exegezei. Nici o altă latură a creaţiei eminesciene nu poate să ilustreze mai dinamic decât publicistica scriitorului-gazetar osmoza atitudinii sale cu epoca în care a trăit.

Relaţiile lui Eminescu în contemporaneitate, bazate adesea pe intoleranţă şi rea credinţă, n-au fost deloc simple. În perioada revizoratului său, începută la 1 iulie 1875 prin decizia dată de Titu Maiorescu, D. Petrino, „un personaj la modă în

---

[35] Vezi M. Eminescu, *Opere*, vol. XIII, *ed. cit.*, p. 539.
[36] Z. Ornea, *Junimea şi junimismul,* Editura Eminescu, 1975, Bucureşti, p. 228.
[37] Vezi M. Eminescu, *Opere*, vol. XIII, *ed. cit.*, p. 539.

saloanele moldovene"[38] şi care-i luase locul la direcţiunea Bibliotecii Centrale, îl duşmăneşte pe genialul poet, iar acesta reacţionează „cu violenţă sterilă"[39] în versificări precum cele din PETRI-NOTAE: „Presupunând că nu te ştie nime, / Că eşti martir ai vrut să faci a crede. / Mai bine masca de paiazzo-ţi şade, / Căci ne-am convins de mult de-a ta mărime…"[40]

Comentate şi de G. Călinescu în monografia sa, asemenea versuri nu anunţă decât prin tema centrală, cea a diatribei eminesciene împotriva lipsei talentului, viitoarea poezie *Criticilor mei*, chiar dacă motivul florii era exersat şi în versuri ce trimit la bogătaşul Petrovic-Armis de la care D. Petrovici, baron de Trei-Sarmale, moştenise averea pe care o va prăda în petreceri: „De vreţi să ştiţi, lectori, întreaga spiţă. / Din care a ieşit poetul jalnic; / N-a fost scăldat în floare de năvalnic, / Nici lângă tronuri nu-i sădită viţa".[41] Petrino îl acuză pe Eminescu de sustrageri de 50 cărţi şi mobilier, intentându-i un proces. Era şi aceasta o înscenare, aşa cum mult prea multe au fost semnalate în istorie.

Împrejurările în care am descoperit manuscrisul eminescian necercetat merită să fie menţionate, nu numai din punct de vedere exegetic, ci şi pentru semnificaţia lor mai larg culturală.

Participând la Deutsche Bibliotekartag, reuniune ştiinţifică de anvergură europeană, aflată în 1999 la a 89-a ediţie şi desfăşurată la Freiburg, mi-am reamintit de vizita făcută cu 15 ani în urmă la Biblioteca Română din Universitatea splendidului oraş german. Îndemnul venise în 1984 de la Constantin Noica, de la care aflasem că biblioteca respectivă din Freiburg îl avea ca director pe inimosul profesor Paul Miron, pe care l-am vizitat în 1984 chiar la Universitate, unde am aflat despre fondul de carte românească, ce sporea acolo, în inima Europei, încet, dar temeinic, agonisit de oameni cu suflet. Ce mândră m-am simţit să ofer şi eu bibliotecii române, pe care atunci o descopeream cu emoţie, câteva cărţi, apărute recent în ţară! Dar

---

[38] G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, 1966, Editura pentru Literatură, p. 190.
[39] *Ibidem*, p. 191.
[40] Vezi mss. 2261, f.282 la B.A.R.
[41] Vezi mss. 2289, f.16, 24 la B.A.R.

cât de valoroase erau colecţiile livreşti ale instituţiei, fie ele cărţi interzise în România socialistă, fie publicaţii rare din perioada interbelică aveam să realizez doar mai târziu. La revenirea în Freiburg, în 1999, am regăsit cea mai prestigioasă bibliotecă a diasporei române şi am izbutit să o şi vizitez pe îndelete. Se împlineau exact 50 de ani de la înfiinţarea ei. Biblioteca era instalată în sediul oferit de prinţul Nicolae pe o elegantă stradă centrală a oraşului. Acum instituţia avea o sporită colecţie de 100 000 de cărţi, publicaţii, manuscrise, dar mai organizase şi un muzeu ce prin valoarea exponatelor dă strălucire prezenţei spirituale a românismului în plină Europă, la răspântia a trei culturi şi civilizaţii, anume cea germană, franceză şi cea multinaţională a Elveţiei.

Mai presus de toate însă, mi-a atras atenţia în vitrina „comorilor", cu care Biblioteca Română din Freiburg este îndreptăţită să se mândrească, un text autograf cu una dintre variantele poeziei *Criticilor mei,* datată 10 martie 1876, cu scrisul mărunt şi cu adnotări ulterioare (cu altă peniţă mai groasă şi cu cerneală diferită), dar mai ales cu dumnezeiesc de frumoasa semnătură a lui Mihai Eminescu. Textul a fost fără îndoială identificat de un necunoscător al domeniului drept „manuscrisul" poeziei *Criticilor mei,* lăsându-se impresia, prin chiar forma articulată a substantivului folosit, că acesta este tiparul definitiv al operei. Aceasta ar fi însemnat că Titu Maiorescu ar fi cules după el textul pentru volumul *Poesii* din 1884 şi tot aşa s-a tipărit forma clasicizată a poeziei, intrată şi în manualele şcolare. Nimic mai inexact! Donaţie a prinţesei Luise zu Wied, nepoata reginei-poete Carmen Sylva, manuscrisul de la Freiburg îşi are, fără îndoială, o „poveste" proprie, care solicită clarificări ulterioare, şi mai ales poartă semnificaţii ce nu pot fi omise în cercetarea eminescologică de viitor. Pe moment am recitat bibliotecarei Rodica Moschinski versiunea definitivă a textului, sesizând câteva diferenţe semnificative. I-am explicat că, de fapt, ceea ce se păstrase acolo cu sfinţenie nu este „manuscrisul poeziei *Criticilor mei*", cum era identificat textul acestei variante necercetate într-o copie xeroxată, copie oferită de dânsa cu generozitate. Era vorba de o a patra variantă pe care manuscrisele o atestă.

Îmi aminteam cu precizie că în *Caietele eminesciene* mai cercetasem alte 3 variante de lucru, prezentate de Perpessicius în ilustra lui ediție [42]. La Freiburg am descoperit, aşadar, o a patra variantă a poeziei, necunoscută nici lui Perpessicius, nici lui N. Iorga sau lui C. Botez. Ca finisare a textului consider că ea s-ar putea situa după versiunile A (Mss. Biblioteca Academiei Române, 2262, 100), B (Mss. Biblioteca Academiei Române, 2262, 106) şi C (Mss. Biblioteca Academiei Române, 2283, 37-39) despre care Perpessicius preciza: „câteştrele tiparele poeziei (primul de 6 strofe, al doilea de 9, al treilea, la început de 9 şi apoi de 7) sunt de Iaşi, cca 1876".[43] Aceluiaşi moment de elaborare îi aparținea şi varianta de la Freiburg, care este o formă distinctă a poeziei, născută din acelaşi etimon spiritual. În stilistica de tip clasic, la care consider că se cere raportat un asemenea text de artă poetică, cum este *Criticilor mei*, Alonso Amado teoretiza conceptul de „stare sentimentală" din care se naşte poezia. El este definit drept miezul de simțire „ce posedă poetul aflat în febra inspirației, înainte chiar de a-şi începe versurile" şi care se constituie ca „un fel de dispoziție muzicală, un curent sentimental orientat deja, dar nu încă un sentiment constituit din punct de vedere poetic. Este ca lutul sculptorului sau ca peisajul concret pe care pictorul îşi propune acum să-l transforme, cu ochi foarte personal, într-o creație picturală"[44]. Din acest palpit inițial, prin îmbrăcare în imagine artistică, se va naşte poezia.

Eminescologia şi-a lărgit spațiul de cercetare prin focalizarea atenției spre procesul facerii, adică spre *poiesis*-ul universului său, sens în care Rodica Marian a demonstrat modul cum se poate realiza o hermeneutică a sensului raportată integral la polifonia poemului *Luceafărul*. În cazul concret al versurilor variantei D, cum vom denumi convențional noua formă a poeziei *Criticilor mei*, aceasta păstrează intactă axarea demonstrației consacrate crezului său artistic pe antiteza dintre

[42] M. Eminescu, *Opere,* III, *Note şi variante: de la Doina la Kamadeva,* Bucureşti, Fundația Regelui Mihai I, ediție critică de Perpessicius, p. 282-288.
[43] M. Eminescu, *Opere alese*, vol. I, E.P.L., Bucureşti, 1964, p. 395-396.
[44] A. Amado, *Clasici, romantici, suprarealişti,* în *Materie şi formă în poezie*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 26.

„E uşor a scrie versuri, / Când nimic nu ai a spune /" şi „Unde vei găsi cuvântul / Ce exprimă adevărul". Cercetarea variantei D solicită punerea versurilor ei într-o paralelă cu celelalte trei, care au fost create în aceeaşi perioadă; s-ar putea recurge ca bază teoretică la „forma formată" în raport cu „forma formantă" a textului, aşa cum Rodica Marian preia aceste concepte ale stilisticii formative de la Luigi Pareyson spre a le aplica la domeniul variantelor, astfel că cea mai concludentă imagine este cea a unui studiu dedicat de exegeta clujeană poemului *Luceafărul*, ca analiză integrală[45].

În principiu, aceasta este distincția ce clatină convingerea existenței unui stadiu al abordării definitive a scriitorului şi scoate exegeza dintr-o înfundătură în care risca să cantoneze pentru totdeauna. Desigur că există un sentiment al împlinirii totale, caracteristic autorilor unor ediții critice "definitive" ale clasicilor literaturii de pretutindeni, ceea ce nu este deloc lipsit de valoare şi Perpessicius este unul dintre ei. Geo Bogza considera că „la Judecata de Apoi a culturii noastre, Călinescu şi Perpessicius vor fi puşi unul lângă altul, cu merite la fel de mari față de Luceafăr. Ei doi au făcut, în acest secol, în afară de Anghel cu străluminatul său bronz, cel mai mult pentru cel mai pur şi mai mare poet al nostru…Prin rezultatele ei, munca sa are ceva de titan. Prin spiritul în care a fost dusă, foarte mult de sfânt."[46] Ne grăbim a adăuga convingerea noastră că o ediție critică fundamentală ca aceea a lui Perpessicius în cazul lui Eminescu nu este un capăt de drum, o țintă ultimă a cercetării literare contemporane. Nu se poate nesocoti faptul că poeticii i s-a alăturat *poietica*, venită în ajutorul criticii moderne a textului. Pe de altă parte se vorbeşte din ce în ce mai mult despre psihocritică, menită să pună într-o mai directă legătură imaginea artistică cu personalitatea scriitorului, chiar dacă în cercetarea de față nu ne vom apropia de această metodă modernă, care nu slujeşte scopul propus de noi.

---

[45] R. Marian, *Lumile Luceafărului (o reinterpretare a poemului eminescian)*, Editura Remus, Cluj-Napoca, 1999.

[46] Apud Gh. Bulgăr, *Literatura şi limbajul*, Bucureşti, Editura Vestala, 2002, p. 220.

În mod cert, noua țintă a cercetării exegetice este stabilirea textului poetic, pe care Rodica Marian are cutezanța să-l numească „integral”, în timp ce Alexandru Niculescu propune să-l numim text poetic pur şi simplu, dar integrând în cercetare şi variantele. Se porneşte, ca atare, de la structura de adâncime comună, care se dovedeşte a fi aceeaşi la avant-texte şi la textul antum definitiv. Avant-textele ocupă un nou loc în stabilirea etapelor procesului genetic al textului, constituit prin încorporări, anulări şi restructurări succesive. După stadiul de “intenționalitate” a facerii poemului, la care se referea Paul Valéry, definind-o ca pe o activitate de efervescență artistică ce premerge creația propriu-zisă, pe care de altfel o şi pregăteşte, procesul tentativelor de închegare a operei se finalizează prin variante. C. Contini considera că cercetarea lor poate oferi noi direcții spre definirea sensului poetic de profunzime. Rodica Marian aprecia drept fundamentală importanța relației textului definitiv cu virtualitățile desprinse din formele parțiale ale acestuia[47]. Lumea manuscriselor operei lui Eminescu se pretează şi ea, ca oricare alta, la o asemenea decelare. Aşa cum constata şi I. Negoițescu, poetul a renunțat, în travaliul zămislirii formei definitive, la unele imagini semnificative rămase în manuscris, ceea ce i-a determinat pe unii exegeți să considere că poetul nu a avut simț critic.

Poezia *Criticilor mei* justifică şi în prezent interesul deplin al cercetării, mai ales pentru că ea se situează pe linia de miră a operei atât de complexe a unui creator care a dovedit că avea o responsabilitate absolută față de cuvântul aşternut pe hârtie. Aplecarea asupra unei a patra variante, încă necercetată, a textului dă şansa înțelegerii mai profunde a acurateții şi a fidelității travaliului creator, pe care Eminescu îl realiza printr-un program cu totul particular de viață, subordonat întru totul scrisului. Departe de a prezenta un anume simplism, amăgire pe care o produce forma formată, obținută în laboratorul de creație printr-o susținută operație de „pieptănare a podoabelor”, textul poetic conține o problematică densă, pe care G. Călinescu nu

---

[47] R. Marian, *Luna şi sunetul cornului. Metafore obsedante la Eminescu*, Editura Paralela 45, Editura Destin, 2003, p. 8.

ezită a o semnala, încadrând poezia în *clasicismul gnomic*, alături de *Glossă* şi de *Cu mâne zilele-ţi adaogi*. „Aşadar – va conchide criticul – o lege naturală, teorii estetice, procesul creaţiei, amărăciunea izolării spiritului, bucuria creaţiei, indignare, tristeţe, dispreţ, acestea şi atâtea alte idei şi stări laterale ies pe rând din simplele, dar de o fină ţesătură, noţiuni”.[48]

Demn de subliniat este faptul că inedita variantă D este singura care cuprinde 8 strofe. Iată-le: 1. „Multe flori-s, dar puţine / Rod în lume or să poarte / Toate bat la poarta vieţii / Dar se scutur multe moarte. / 2. E uşor a scrie versuri / Când nimic n'aveam de-a spune / Înşirând cuvinte goale / Ce din coadă au să sune. / 3. Dar când inima-ţi frământă / Doruri vii şi patimi multe / Ş'a lor glasuri a ta minte / Stă pe toate să le-asculte. / 4. Ca şi flori în poarta vieţii / Bat la porţile gândirii / Toate cer intrarea' n lume / Şi veşmintele vorbirii. / 5. Pentru-a tale proprii patimi / Pentru propria-ţi viaţă / De unde iei judecătorii / Ne'nduraţii ochi de ghiaţă? / 6. Şi gândirea rece-clară / Care'n linişte alege, / Ca celor menite vieţii / Viaţa'n floare să li-o lege? / 7. Ah! Atuncea ţi se pare, / Că pe cap îţi cade cerul – / Unde vei găsi cuvântul, / Care spune adevărul? – / 8. Critici voi, cu flori deşarte, / Cari roade n'aţi adus / E uşor a scrie versuri, / Când nimic n'avem de spus”.

Din cele 32 de versuri ale variantei D, la 13 s-au făcut ajustări fonetice, de punctuaţie şi, ceea ce este cu totul relevant, de semnificaţie. Strofa a şasea există numai în această variantă şi în ea apare motivul filtrului lucidităţii, capabile de discernere, de sinteză şi de obiectivare, în versurile: „Şi gândirea rece-clară / Care'n linişte alege”. Procesul de creaţie artistică se completează astfel printr-o imagine de o unică expresivitate şi concentrare, cea a gândirii, cu o dimensiune inexistentă în nici una dintre celelalte tipare ale textului. În varianta B 2262, în care, în locul „gândirii”, apare „privirea”, mult mai exterioară ea însăşi ca semnificaţie, forma ideii este cu mult mai nefinisată. Iat-o: „De-unde iei privirea clară / Care-n linişte alege / Ş-acelor menite vieţii / Viaţa-n floare să le-o lege / Şi c-o sigur-creatoare/ Trăsă-

---

[48] Apud *Eminescu – o lume dăruită nouă*, Editura Capitoliu, Bucureşti, 1994, p. 122.

tură de condei / Unor să li dai viață / Multor viața să li iei.” Motivul gândirii există şi în varianta C din strofa: „Şi gândirea rece-clară / Care-n linişte alege / Şi celor menite vieții / Rodu-n floare să li lege”, unde elementul distinct este cel al rodului, dar la care poetul va renunța ulterior atât în varianta D, cât şi în forma definitivă, din ambele dispărând şi strofa următoare, a şasea din varianta B şi respectiv a şaptea în varianta C. Iată de ce considerăm că varianta D este mai aproape de forma definitivă decât celelalte 3 variante apărute în ediția Perpessicius.

Apelând la un joc de cuvinte pe motivul central al florii, în versurile „Ca celor menite vieții / Viața'n floare să li-o lege”, Eminescu reprezenta procesul de transfigurare, ca o „legare” spre rodire în imagine artistică. Înainte de penultima strofă, Eminescu aşeza în varianta C, stihurile deja citate: „Şi ca o sigur creatoare / Trăsătură de condeiu / Unor să li dai viața / Multor viața să li-o iei”, în care se revine la exact acelaşi motiv al demiurgismului creator. Acolo motivul nu se nuanțează, ca bazat pe discernere şi selectare, decât prin sugestia antitezei subtile dintre „unor” şi „multor”, el nebeneficiind nici de imaginea poetică vie a versului al 4-lea din varianta D. Tocmai imaginea „Viața'n floare să li-o lege” comunică în mod nemijlocit cu ideea-pivot a crezului artistic eminescian, anume cea a transfigurării realului în floare, ca simbol al purității esteticului. În tiparul formei definitive nici una dintre versiunile motivului nu este menținută ca atare, deşi acestea ar fi nuanțat în mod necesar profesiunea de credință eminesciană.

Aşa cum observa şi Alonso Amado, „cuvintele îşi au legile lor proprii: legi de semnificație, de sugestie şi de construcție. Iar diferitele categorii de poeți păstrează o atitudine diferită față de exigențele şi posibilitățile artistice ale acestor legi ale materiei idiomatice”[49]. Teoreticianul diferenția în mod categoric autorul de tip clasic de exigențele estetice minime ale romanticului, care este tentat să emfatizeze sentimentul şi de aceea se lasă purtat de inspirație. Amado afirma despre poeții clasici că “sunt singurii care duc la perfecțiune, fără deosebire, toate aspectele poemului. Ei manifestă desăvârşirea formei în

[49] *Ibidem*, p. 30.

sentiment, în intuiție, în realitatea prezentată, în gândirea rațională, în construcție sintactică, în semnificația şi în forța sugestivă a cuvintelor, în stăpânirea materialului sonor."[50] Acestea sunt în fapt şi coordonatele crezului eminescian, bazat pe căutarea avidă a „cuvântului ce exprimă adevărul".

În poietica lingvistică se pledează pentru înțelegerea textului ca un „fapt de limbaj", cum avea să afirme şi A. Babeți[51] pe urmele unor iluştri teoreticieni, şi anume pentru o desăvârşită armonizare a adevărului cu forma limbajului în care el este întrupat în textul definitiv. Cu rare excepții, nu s-a luat în studiu forma din variante a poeziilor eminesciene, nici în lingvistica modernă şi nici de către eminescologi. Se cere stabilit în ce măsură varianta D completează procesul creator cu dimensiuni inexistente în alte tipare ale textului. În mod cert, poezia *Criticilor mei* a ajuns în această variantă foarte aproape de forma finală, drept care ea nu poate rămâne marginalizată în exegeza eminesciană. Teoria semiologică, aşa cum o susținea şi Heinrich F. Plett, priveşte textul definitiv ca unitate a semnelor la nivel semiotico-sintactic, întrucât „integrarea tuturor perspectivelor semiotice şi metodice formează componenta teoretică a unei ştiințe a literaturii care poartă pe drept numele de *integratoare*"[52]. Privită dintr-o asemenea nouă perspectivă integratoare, anume cea a tuturor formelor pe care le ia textul, varianta D la poezia *Criticilor mei* solicită interesul specialiştilor domeniului, preocupați de geneza textului poetic.

Tocmai pentru că nici structuraliştii şi poststructuraliştii sau poeticienii nu s-au ocupat de aceste straturi tectonice ale textului poetic, meritul editorilor creației eminesciene rămâne incontestabil. Aşa cum constata cel mai îndreptățit dintre ei, Perpessicius: „Un drum prin Daedalul manuscriselor eminesciene e o călătorie din cele mai aventuroase. Însă la capătul ei te aşteaptă, ca-n cel mai somptuos basm oriental, comorile norocosului Aladin. Nu-ți trebuie vreo lampă fermecată. Din

[50] *Ibidem*, p. 31.

[51] A. Babeți, *Introducere*, la *Pentru o teorie a textului. Antologie Tel Quel*, 1960-1971, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 15.

[52] H.F. Plett, *Ştiința textului şi analiza de text,* Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 344.

fiecare pagină o flacără jucăuşă îţi arată drumul şi tezaurul. Aibi numai încredere. Apropie-te cu smerenie şi sufletul poetului, prezent în fiecare silabă şi-n fiecare stih oricât de tainic, îţi va vorbi şi va pune capăt îndoielilor tale. Nimic din ce-a căzut pe paginile acestea sacre n-a fost zvârlit la întâmplare. Aici şi piatra e fertilă. Orice sământă germinează. Apleacă-te şi vei culege rodul."[53]

Apelând la concepte ale esteticii formativităţii, se cere observat că pe traiectul spre tiparul definitiv, pornind de la formele din variante spre cea a textului final al acestei poezii adnotările ulterioare, aparţinând intervalului şlefuirilor de până la 1 februarie 1884, când poezia apărea în „Convorbiri literare", sunt operate la 21 dintre cele 32 de versuri ale textului, adică la peste 65% din total. Faptul este simptomatic pentru curăţirea de balast verbal, pe care poetul o realizează printr-un efort, nu de puţine ori chiar febril, cum dovedeşte scrisul mai nervos al acestui exerciţiu de finisare. Nuanţările şi abandonarea unor forme se succed fertil, cum o poate dovedi spre exemplu strofa a 4 a : „Şi cu degete (nflorite) măiestre / Bat la porţile gândirii / Toate cer intrarea-n cuget / Şi veşmântul nemuririi". Deşi anulate, asemenea formulări dovedesc că pe traiectul celor 4 variante, textul şi-a pierdut total caracterul de ripostă personală împotriva „criticilor" genialului artist al cuvântului, care astfel a îmbrăcat în „veşmântul nemuririi" însăşi cugetarea sa despre rostul plămădirii literare. Aşadar, textul deţine semnificaţii de istorie literară. El ne apropie nu numai de construcţia logicii interne a temei, ci şi de însuşi laboratorul de creaţie şi de felul cum se realiza acea cumulare de efort artistic din care rezulta forma definitivă a versurilor sale.

Punerea în relaţie a concepţiei care stă la baza operei beletristice cu gazetăria este un mod de a pătrunde şi de a încerca o evaluare axiologică a raportului dintre discursul literar şi cel publicistic, aflate într-o subtilă comunicare. Publicistica a fost expresia reacţională de aderare a conştiinţei eminesciene la problemele vitale pe care epoca le impunea. Felul său de impli-

---

[53] Perpessicius, *Farmecul manuscriselor*, în vol. *Eminesciana*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 215.

care responsabilă sub raport social şi politic avea să creeze un tipar şi chiar o modă a părăsirii turnului de fildeş specific unei creații pure, în pofida meteorologiei mai mult sau mai puțin favorabile a traseului politic în care s-a înscris pentru traversarea timpului său. Care este lecția pe care ne-a lăsat-o Eminescu gazetarul, care a crezut în funcția paideică a cuvântului? Iată întrebarea la care va trebui să răspundem cât de curând şi cât mai exact.

Cunoaşterea mai timpurie a variantei D, cu datarea ei clară, l-ar fi ajutat pe N. Iorga, autor în 1934 al *Istoriei literaturii contemporane*, în volumul I, să încadreze exact textul inedit al poeziei. Perpessicius ar fi semnalat la rândul său cele 4 variante ale textului, completându-şi informația, iar Titu Maiorescu, în a cărui primă ediție din decembrie 1883 *Criticilor mei* era a 61-a şi, deci, considerată incorect ca ultima creație eminesciană semnificativă, ar fi evitat o asemenea eroare. Varianta aceasta luminează în mod cert cu mai multă exactitate tectonica geografiei textului şi empatia cugetului eminescian.

Résumé

L'étude actualise et complète un sujet éludé par la critique pendant les décennies communistes: les relations du poète Eminesco avec la reine Elisabeta, poète elle-aussi, connue sous le nom de Carmen Sylva, avec son mari, le roi Carol I.

Cette recherche a été déterminée par la découverte d'une variante qui n'avait pas été encore étudiée de la poésie «Criticilor mei», texte mis dorénavant en circulation et possible sujet de la critique littéraire à l'avenir.

Stilistică, lingvistică pragmatică

Aspecte ale dimensiunii pragmatice într-un text publicistic eminescian

Claudia DINU

Cercetările pragmaticii lingvistice sunt centrate pe analiza modului în care locutorii folosesc enunțurile. De aici, decurge conceptul de enunțare şi faptul că „a spune" reprezintă deja un act ce implică responsabilitatea şi responsabilizarea atât a locutorului, cât şi a interlocutorului. Raportat la celelalte puncte de vedere lingvistice, punctul de vedere al pragmaticii insistă mai mult asupra poziției destinatarului, considerat co-enunțiator, datorită rolului pe care îl are în construirea sensului. Actele de limbaj definesc astfel, în mod necesar, un raport între două poziții şi implică problematica identității: locutorii „se afirmă", afirmând.

În textul publicistic eminescian pe care ne propunem să îl supunem analizei în cele ce urmează, este fundamentală ideea de responsabilitate față de cuvântul ce intra în procesul comunicativ. Situația de comunicare prezentă aici devine astfel deosebit de complexă. Textul în ansamblul său este un țesut unde sunt prinse diverse tipuri de *transtextualitate*: *intertextul* – prin citate, *metatextul* – prin diferite forme de comentariu şi *hipertextul* – prin prezența într-o formă transformată a diferite producții textuale. În această situație, în interiorul discursului emițătorului, se localizează alte luări de cuvânt față de care acesta se poziționează ca destinatar (într-un gest de apropiere de destinatarul propriului text). Emițătorul care scrie prezentându-şi receptarea este cheia de boltă a întregului edificiu comunicativ.

Pentru a evita confuziile, vom califica atât instanța emițătoare cât şi cea a receptării după un criteriu cronologic. Astfel,

vocea eminesciană devine emițător numit secund pentru textul asamblativ, care este posterior ca şi cronologie a producerii față de textele pe care le conține. Raportat la aceste texte, poziția eminesciană va fi de receptor numit primar, în sensul că s-a manifestat ca atare într-un moment care precede producerea efectivă a propriului text. Emițătorii primari sunt diferiți în diversele forme de actualizare a fenomenului de trans-textualitate.

În acord cu poziția pe care o ocupă în multiplele situații de comunicare cuprinse de textul publicistic, există trei identități importante care se conturează prin ceea ce afirmă şi care se vor situa în centrul studiului pe care-l propunem. Este vorba, în primul rând, de vocea eminesciană pe care o vom analiza mai ales în ipostaza de receptor primar. Simetric poziționate față de această voce mai apar două: vocea pe care o vom desemna ca reprezentând „demagogia", în conformitate cu finalul concluziv al discursului eminescian, şi vocea „geniului neîmbătrânit al istoriei românilor" (care dă şi titlul articolului).

Aceasta ultimă voce menționată este reprezentată încă din prima parte a textului publicistic, unde din primele rânduri este expus „*unul din miturile cele mai semnificative din câte a păstrat poporul nostru*..."[1]. Este vorba de povestea unui voinic căruia ursitoarele i-au menit „*tărie*", „*istețime*", „*mărire lumească*" şi, la insistențele mamei sale, „*tinerețe fără îmbătrînire şi viață fără de moarte*". Povestea este redată cu detalii şi prezintă faptele de vitejie ale tânărului pe drumul spre „*palatul unei zîne aeriane, unde-l aştepta neîmbătrînirea şi nemurirea*"[2]. După trei zile petrecute aici în deplină linişte, voinicul pleacă la vânat şi adoarme în valea „aducerii aminte". El iese din cercul magic al zânei şi revede locurile faptelor sale de curaj transformate în mod radical. Aici mai exista memoria îndepărtatelor sale fapte binefăcătoare, dar locuitorii îl cred nebun când se prezintă drept eroul lor: „*...pe orişiunde vedea înflorire în urma faptelor lui, lumea îşi bătea joc de el, îl lua în râs, nevoind nimeni să-l crează că el fusese acela care curățise codrii de fiare şi pus-*

---

[1] *Geniul neîmbătrânit al istoriei românilor*, în *Eminescu, sens, timp şi devenire istorică*, volum îngrijit de Gh. Buzatu, St. Lemny, I. Saizu, Iaşi, Universitatea „Al. I. Cuza", 1988, p. 205.
[2] *Ibidem*, p. 206.

tiurile de monştri”[3]. La finalul acestei povestiri, în loc de concluzie, găsim o construcţie comparativă: „*Cam astfel pate şi geniul neîmbătrânit al istoriei românilor*”[4].

Toată această naraţiune reprezintă o amplă metaforă care pre-figurează imaginile istorice concrete ale „*geniului neîmbătrînit al istoriei romanilor*”. Coborând mai aproape de planul realităţii, textul propune două discursuri redate între ghilimele, atribuite unor personalităţi ale neamului nostru: Mircea cel Bătrân şi Cuza Vodă. Citatele introduse printr-un „dacă” ce anunţă deja integrarea în sfera irealului, sunt imaginare desigur, dar au la bază adevărul istoric: „*Dacă acest geniu ar veni astăzi sub forma lui Mircea cel Batrân şi ar zice: «eu v-am dat independenţa ţării, căci după ce am înfrânt oştirile turceşti,* ***m-am supus împaratului sub condiţii****, care au trebuit să vă păstreze ţara şi naţionalitatea» – mulţi ar lua în râs pe batrân. Dacă acelaşi geniu sub forma lui Cuza Vodă ar zice: «eu v-am dat toate drepturile câte le aveţi astăzi şi numai datoria publică de şase sute de milioane e meritul vostru de patrusprezece ani încoace», roşii i-ar răspunde «că mai înainte de a se pripăşi un fanariot în strada Doamnei, nu existau asemenea idei»*”[5]. Este redată astfel, mai întâi metaforic şi apoi concret (prin două exemple emblematice), vocea „geniului neîmbătrânit al istoriei românilor”. Se remarcă un element comun important: prezenţa verbelor performative care atestă împlinirea faptică a ceea ce spune. Se instaurează o realitate prin enunţare: ursitoarele „*menesc*”; Mircea cel Bătrân vorbeşte de „*condiţii*” ale supunerii; Cuza Vodă „*dă drepturi*”. Se realizează astfel un câmp al cuvintelor – faptă unde accentul cade pe forţa ilocutorie a limbajului, pe puterea lui de a deveni act în beneficiul destinatarului.

Spre finalul fragmentului citat anterior apare şi o prezenţă ce se constituie deja opozitiv „*roşii care «ar răspunde»*”. Acelaşi tip de prezentare opozitivă apărea şi în imaginea oamenilor care-l credeau nebun pe voinicul ce se recomanda drept eroul lor salvator. Se conturează un anume conflict ce are la bază negarea performativităţii actelor de limbaj. Acest con-

---

[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem.*

flict are, la polul negativ, vocea ce se va dovedi a fi demagogică, construită din cuvinte ce nu se deschid spre faptă şi cad până la urmă în minciuna şi în negarea tuturor maximelor conversaţionale. Această voce devine transparentă prin ziarul liberal care „*înregistrează toate articolele cari cu oarecare cheltuială de fraze sărbătoresc era nouei independenţe, ferindu-se cu mare grije de a reproduce şi pe acelea care fac bilanţul acestei recunoaşteri…*”[6]. Verbul „*înregistrează*” este definitoriu. Este un verb constatativ care nu implică decât dimensiunea locutorie; el denotă o simplă verbalizare a unui sens. În cele câteva rânduri citate anterior se remarcă, de asemenea, că toate legile pragmatice ale discursului care pretind cooperare, pertinenţă, sinceritate, informativitate, exhaustivitate sunt eludate[7].

Cele două voci, a „*geniului neîmbătrânit al istoriei românilor*” şi a „*demagogiei*”, se conturează simetric în raport cu poziţia eminesciană. Având la bază calitatea de receptor primar, vocea eminesciană răspunde printr-un discurs în care devine emiţător secund, discurs, ce are în centrul sau sintagme de atitudine propoziţională şi anume, verbe de opinie şi substantive ce denotă stări afective: „*Am dori să ştim într-adevăr şi ţara ar avea dreptul de a şti ce fel de «assurances formelles» s-au transmis puterilor…*”[8]; „*răceala cu care tratăm chestiunea aceasta*”[9], „*înnăscuta noastră neîncredere contra oricărei demagogii*”[10]. Aici, dimensiunea perlocutorie este evidentă. Cuvintele devenite mai întâi faptă, luare de poziţie produc şi efect asupra unui receptor secund: „*ţara ar avea dreptul de a şti*”.

Pentru a-şi apropia cititorul propriului discurs, vocea eminesciană se prezintă în secvenţe ample pe poziţia de receptor, istoric şi cognitiv în acelaşi timp, al textelor pe care le inserează. În această calitate, ea dezvoltă o întreagă „*activitate cooperativă*” sau „*cooperare interpretativă*” (U. Eco) în elaborarea sensului. Colaborarea în câmpul semantic se realizează în

---

[6] *Ibidem*, p. 207.
[7] Vorbim despre legile discursului din perpectiva lui Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1992, p. 101-108.
[8] *Geniul neîmbătrânit al istoriei românilor*, în *Eminescu, sens, timp…*, p. 207.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*, p. 208.

două moduri, în funcţie de partenerul din situaţia discursivă. În raport cu vocea „*geniului neîmbătrânit al istoriei românilor*", poziţia eminesciană operează ca un filtru ce selecţionează elementele pertinente pentru interpretare. Faţă de vocea „demagogiei", atitudinea este de expansiune, de resemantizare a elementelor atinse de conotaţiile minciunii.

Deşi se axează clar pe faptul concret, istoric, discursul eminescian vizează, de fapt, o transcendere a acestuia. Ceea ce este important este modul în care e verbalizat actul manifestat în istorie, orientarea spre adevăr sau spre minciună pe care o ia un act de limbaj ce derivă din acesta. Este vorba de un semn ce trebuie deschis spre un sens de profunzime şi nu blocat în formule demagogice superficiale. De aici, responsabilitatea celor care fac gestul verbal de a deschide semnul spre sens sau aleg varianta contrarie. Modelul pragmatic, insistenţa asupra modului în care locutorii folosesc enunţurile, devine schema moralei eminesciene faţă de verbalizarea actelor din istorie. La acest model pragmatic se asociază şi un anume sens dat noţiunii de valoare înscrise în câmpul de transcendere de la Istorie la un *metadiscurs* (metaforic vs. demagogic) despre aceasta.

Există, desigur, o relaţie, general admisă, între axiologic şi estetic. Literatura a fost adesea percepută drept elementul de forţă al unei acţiuni transformatoare asupra lumii. Mai aproape de zilele noastre această acţiune a fost relaţionată cu partea de conţinut (J.-P. Sartre) sau cu ceea ce este circumscris formei (R. Barthes). Ceea ce determină însă efectul-valoare[11] al unui text, de orice tip ar fi acesta, rămâne circumscris interacţiunii de tip pragmatic, în care universul idiolectal al subiectului enunţării se relaţionează cu universul sociolectal al contextului enunţării[12]. În discursul publicistic eminescian, valoarea implicită devine perceptibilă datorită poziţiei mediane a vocii pe care autorul o asumă subiectiv, în interiorul schemei funcţionale descrise mai sus. Astfel, acest discurs se constituie, printr-o dublă relaţionare, în placa turnantă menită să asigure transgresarea de la

---

[11] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Puf, 2001, p. 9.
[12] *Ibidem*, p. 16.

preponderența formei (= non-valoare) la plinătatea conținutului (= valoare).

Eminescu alege mitul pentru a reprezenta vocea „*geniului neîmbătrânit al istoriei românilor*” şi citarea ziarului liberal, pentru a reprezenta vocea „*demagogiei*”. O interpretare radicală ar putea vedea aici o redare simbolică a modului în care marele scriitor înțelege raportul dintre literatură şi publicistică. Să ne mărginim însă la a constata că Eminescu, prin profesarea ambelor tipuri de scriitură, a crezut în anularea riscului imposturii cuvântului prin utilizarea lui responsabilă în contexte care să-l deschidă metaforic.

Bibliografie:

Izvoare:

Eminescu*, Geniul neîmbătrânit al istoriei românilor*, în *Eminescu, sens, timp şi devenire istorică*, volum îngrijit de Gh. Buzatu, St. Lemny, I. Saizu, Iaşi, Universitatea „Al. I. Cuza”, 1988, p. 205-208.

Lucrări auxiliare:

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Puf, 2001.

Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1992.

Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.

Résumé

A partir d'un article publié par M. Eminescu en 1880, nous essayons d'analyser le rapport entre deux types de discours face aux phénomènes historiques, tel qu'il semble perçu par le grand poète. L'analyse devient plus enrichissante par le fait que nous avons soumis le discours à une grille pragmatique de lecture à laquelle nous avons associée par la suite la problématique des valeurs.

„Cobori în jos, Luceafăr…”

Cristina FLORESCU

Limbajul poetic (vizualizat ca lume şi cunoaştere) se sprijină pe structura lingvistică a unui text comunicînd cu aceasta prin fibre semantice care pot fi corelate izomorfic. Se realizează, aşadar, o corespondenţă reciprocă între evoluţia diacronică a unui fapt (unitate) lingvistic(ă) denotativ(ă) şi reflexul conotativ al aceleiaşi unităţi transfigurate poetic.

Fiind remarcată de exegeză, respectiva izomorfie deschide orizonturi analitice spre introspecţii semiotice, antropologice, hermeneutice, filosofice, poetice, retorice, stilistice, cognitive etc.

Dar soliditatea acestei corespondenţe – care îşi are ca punct de plecare secvenţa lingvistică – este de multe ori „răstălmăcită”, astfel încît aici, în această aparentă cunoaştere, îşi găsesc sălaş cele mai multe prejudecăţi analitice.

De exemplu, am demonstrat cu alte ocazii[1] faptul că sintagma poetică *noaptea se lasă* a fost pusă în circulaţie în limba română literară (limbajul poetic al prozei) abia în jurul anului 1830, fiind preluată din limba populară. De altfel demonstraţia la care ne referim vizualizează faptul că limba română este singura dintre limbile romanice care exprimă ideea coborîrii spaţiale pe verticală sau pe spaţiu înclinat prin verbul de origine latină *a lăsa* (care are echivalenţi congeneri în toate

---

[1] Cf. Cristina Florescu, *Originea şi evoluţia unui sens specific românescului* ***a lăsa***, în „Analele Ştiinţifice ale Universităţii «Al. I. Cuza»”, Iaşi. tom XXXVII/XXXVIII, secţia III e, Lingvistică, 1991-1992), (*Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu*), p. 327-332; *idem*, *Gîndire specifică şi gîndire europeană în semantismul românescului* ***a lăsa***, Editura Document, Iaşi, 1999, în special p. 46-56, 133-137 ş. a.

limbile Romaniei, însă numai în română exprimă şi respectiva idee): *casa, acoperişul se lasă, păsările se lasă pe cîmp*, *Ion se lasă la vale* etc.

Amintim acum acest aspect pentru a sublinia faptul că în limba română semantica deplasării pe verticală conține o sumă de specificități care glisează tensionat în jurul unor nuclee semantice implicate profund în limbajul popular.

Construcția poetică eminesciană la care trimite titlul comunicării se circumscrie acestei probleme. Secvența „*Cobori în jos, luceafăr blînd / Alunecînd pe-o rază*” a fost implicată în diverse analize în mod speculativ, uneori speculativ-vulgar chiar din primii ani după 1883. Exegeza serioasă a transgresat faptul textual implicînd, însă, adesea, ideea licenței poetice. Nu ne propunem acum să enumerăm atitudinile diverşilor critici care şi-au făcut un titlu de glorie în a căuta inadvertența dintre transpunerea poetică şi referentul prozaico-lingvistic.

Ceea ce contează în cazul nostru este faptul că în conştiința publică (o conştiință activată mai ales prin analize susținute de profesorul de şcoală generală şi de liceu)[2] se păstrează ideea conform căreia *coboară jos* sau *coboară în jos* conține un pleonasm.

Contextual, sigur, ne putem găsi în cadru pleonastic. În tramvai, de exemplu, replici studențeşti de tipul: „Coborîți jos?”, „Nu, cobor sus!” activează această relație imediată.

Întorcîndu-ne la structura lexematică a poemului *Luceafărul*, confruntînd comparativ paradigma poetică a sintagmei, urmărind toate variantele poemului[3], vedem că cele mai multe dintre acestea conțin construcția: *cobori din cer*. Imaginea, în acest caz, trimite spre o concretețe vizual-celestă frecventă în imagistica populară unde este cunoscută verticalitatea tensionată a deplasării spre înalt prin sus-numita proiecție spați-

---

[2] Profesorul este *formatatorul* (de la „a formata” – în sens metaforic aici, pentru noțiunea de „a organiza pe paliere de memorie” – faptul acestui tip mental de organizare este acceptat psiho-lingvistic) minților tinere.

[3] Textul poetic integral activat de exegeta Rodica Marian, în *Dicționarul LUCEAFĂRULUI eminescian. (Şi textul integral al poemului)*, Editura Clusium, 2000, pune în mod clar în evidență faptul semantic respectiv.

ală, respectiv tandemul frecvent în literatura populară: „din cer pe pămînt”, „de pe pămînt la cer”.

Deplasîndu-se imagistic în acest cadru spațial, Eminescu urmărea şi ideea verticalității, a căderii vertiginoase, a prăbuşirii totale exprimată (în manieră romantică) în cadrul antagonismului dinamic al îngerului căzut.

Prejudecata pleonasmului în discuție era, în prima jumătate a secolului trecut, al XX-lea, suficient de activă, totuşi. Deosebit de semnificativ în acest sens este faptul că în *Dicționarul limbii române* (serie veche, publicat sub egida Academiei Române)[4] apare citatul din Eminescu, *Poesii* (ediția a şaptea, Bucureşti, Socec 1895), în forma „*Cobori **încet**, luceafăr blînd*”. Se preferă această ediție şi se evită „*în jos*”. Opțiunea este ciudată mai ales pentru că acelaşi dicționar citează acest „pleonasm” în limba literară română veche, de exemplu din *Palia* (1581): „*Să pogorîm gios şi să turburăm limba lor*” (p. 45); în cadrul aceluiaşi articol lexicografic *Dicționarul limbii române* preia din limba populară sintagma respectivă, ca atare, „pleonastică”, din ediția de *Doine* (Braşov 1891): „*Coborînd pe scară-n jos*”, sau din colecția de poezii populare a lui G. Dem. Teodorescu: „*Jos se scoborau*” etc. etc.

Lărgind cadrul la toate poeziile antume ale poetului (aşa cum sînt ele puse în indice de dicționarul concordanțelor poeziilor eminesciene antume[5], s.v. *coborî*), remarcăm faptul că singura atestare a acestei sintagme (*a coborî (în) jos*) apare la Eminescu numai în *Luceafărul* (aşa cum apare poemul în „Convorbiri literare”, în formele manuscrise adiacente, în ediția Perpessicius etc.). Aşadar, fără discuție, ca totdeauna, opțiunea poetică a lui Eminescu a fost îndelung cîntărită, gîndită, căutată. Poetul a ales în final, utilizînd acelaşi principiu instinctiv-genial-artistic de selectare conform căruia elementul poetic este esențializat peren prin limba populară.

---

[4] Cf. *Dicționarul limbii române*, tomul I, partea II, ***C,*** Bucureşti, „Universul”, 1940 (Academia Română) s.v. ***a coborî***.

[5] Este vorba de *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor antume*, vol. I, Memorialul Muzeului „Mihai Eminescu”, Ipoteşti, 2002, p. 192.

Textele de limbă veche românească şi cele ale literaturii populare confirmă veridicitatea lingvistică a construcţiei. Limba română populară nu resimte ca pleonastică respectiva sintagmă. Valoarea de pleonasm reprezintă o reconştientizare logică semantică, o analogie ulterioară.

Astfel privind faptele, subliniem că nu ne găsim în faţa unui pleonasm pentru că istoria limbii române infirmă acest fapt. Pleonasmul este o greşeală de limbă, un fapt redundant care forţează natura lingvistică de obicei prin necunoaştere.

De ce limba populară a selectat această relaţie sintactică şi a purtat-o de-a lungul secolelor, deşi forţa de asimilare a analogiei şi etimologia populară (legi ale evoluţiei lingvistice) reaşază periodic multe nuclee semantice?

Limba veche şi populară românească a selectat *a coborî (în) jos*, pentru că a avut mereu alături o a doua valoare semantică, valoare, sens, care, prin introducerea unui alt referent, anulează statutul de pleonasm al sintagmei în discuţie. Există DOUĂ sintagme cu acelaşi grad de coeziune sintactică care se susţin una pe cealaltă, perfect ne-pleonastic, în sistemul limbii române: *a coborî în jos* (pe verticală) şi *a coborî la vale* (pe plan înclinat). Două direcţii perfect decelabile în eşichierul deplasării spaţiale pe verticală şi pe plan înclinat.

Deci limba îşi răspunde sieşi mereu la întrebarea: „– Cum mai poţi coborî altfel decît (în) jos?!" „– La vale".

Argumentul imediat al acestui fapt de poetică semantică se găseşte în registrul poetic popular, într-una din cele mai celebre secvenţe care înglobează memorabil vocea rapsodului: „*Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai / Iată vin în cale /* ***Se cobor la vale*** */ Trei turme de miei / Cu trei ciobănei*".

Résumé

L'analyse propose une démonstration linguistique et poétique qui prouve le caractère non-pléonastique du syntagme verbal contenu dans le premier vers de *Luceafărul*.

Metafora privirii în proza eminesciană

Elena ZAHARIA

Demersul nostru interpretativ reprezintă o încercare de a surprinde unele aspecte ale universului semantic construit de lexemul *privire* şi de corespondentele sale *ochi*, *lumină*, *umbră*, *oglindă*, *lac*, *binoclu*, pe marginea unor nuvele eminesciene: *Sărmanul Dionis*, *Cezara*, *Geniu pustiu*, *Avatarii faraonului Tlà* şi *Archaeus.*

Analizând textele într-o perspectivă unificatoare, impusă de logica semnului poetic şi de cea a mitului, am remarcat că perechea *privire-ochi* şi ceea ce s-ar putea numi *metafora privirii* dezvoltă sfere semantice dominante.

Privirea, ca element nonverbal, alături de mişcările corpului, de gesturi, tonul vocii, mimică, influențează sau completează mesajul textului scris în discuția de față, fără a avea ca suport de transmitere a mesajului limba vorbită. Privirea este instrumentul ordinelor primite dinlăuntru: ea ucide, fascinează, fulgeră, seduce tot atât pe cât exprimă[1].

Ca dominantă a temperamentului, exprimând mânie, pasiune, tumult sufletesc, răzbunare, „privirea tenebroasă" dezvăluie lumea spiritului în *Geniu pustiu.* Acest element nonverbal devine centrul fix al durerii. Privirea lui Ioan, născută din nişte ochi uscați, tulburi, exprimă întreaga sa dramă sufletească, cauzată de moartea Sofiei: „ochii săi erau uscați şi incapabili de-a plânge… privirea țintea fixă asupra sicriului… toată expresiunea durerei celei adânci". În aceeaşi sferă semantică se încadrează şi privirea „sălbatică şi vergină" a fiicei preotului ucis, personaj

---

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri* (vol. III), Bucureşti, Editura Artemis, 1995.

din *Geniu pustiu***,** simbol al purității şi al sublimului, dar şi privirea grotescă a preotului spânzurat, imagine de coşmar prezentată în aceeaşi nuvelă: „ochii lui erau întorşi cumplit… lucii… se holbau sălbatici şi-ntorşi”. Tipul de privire prezentat anterior se naşte în ochii „*adânci*”, „*rătăciți*”, „*painjeniți*”, „*seci şi înfundați*”, precum cei ai lui Toma Nour sau „*uscați*”, „*înfundați*”, „*închişi*”, „*seci*”, precum cei ai lui Ion din *Geniu pustiu*. Aceste epitete sugerează structura interioară a personajelor.

A doua ipostază a privirii este cea angelică, simbol al purității reflectate în ochi de un albastru clar, transparenți, ce inspiră încredere, ca ochii Mariei din *Sărmanul Dionis, Cezara, Geniu pustiu.* Privirea este şi semnul unei naturi duale. Privirea înşelătoare a demonului amorului, Cezara, din *Avatarii faraonului Tlà*, exprimă nespusa bunătate şi blândețe. Epitetele corespondente privirii angelice sunt: „*melancolică*”, (ochi) „*străluciți*, *moi*” **(***Sărmanul Dionis*). Metafora „*ochii tăiați în forma migdalei*” sugerează trăsăturile fine ale unui chip conceput în nuanțe romantice.

Al treilea tip îl constituie privirea metafizică, inițiată, simbolul unei revelații – reactor şi revelator. Ochii celor „*două umbre luminoase*”, Dan şi Maria din *Sărmanul Dionis*, percep tainele sacrului până la o anumită limită – *ochiul de foc* în triunghi. Privirea este revelație şi-n momentul în care Dan „îşi fixează aspru şi lung umbra sa”. Dacă la început privirea neofitului este anulată, pe parcursul inițierii, aceasta se „luminează”, iar o data cu perceperea tainelor devine din ce în ce mai pătrunzătoare. În *Avatarii faraonului Tlà*, Angelo, formă de reîncarnare a regelui Tlà, este dus în peştera demonului amorului, Cezar/Cezara, cu o sanie şi legat la ochi cu o batistă. Pătrunzând în acest labirint inițiatic, ochii lui Angelo, „de un întunecat albastru, se luminară ca cerul… umbrele lor lungi se ridicau ca şi când ar fi vrut s-o fixeze pe Cezara în locul în care sta… un sublim demon de marmură”.

Metamorfozele privirii melancolice, contemplative, nu ni-l dezvăluie doar pe acela care priveşte; ele îl descoperă şi pe cel care este privit, atât lui însuşi, cât şi observatorului. Astfel, personajul din *Avatarii faraonului Tlà*, marchizul Bilbao, se autocontemplă în oglindă, privindu-şi chipul care se întrupează

în propria umbră ce-i dezvăluie esența sufletească. Umbra râde satanic, nebunește, pentru ca în final să-l ucidă disprețuitor.

În *Cezara,* privirea înseamnă contemplare a arhetipului feminin, reconstituindu-se perechea adamică în *Insula lui Euthanasius*, zonă a sacrului. Ieronim nu se îndrăgostește de Cezara decât după ce o contemplă nudă pe malul lacului din insulă. Nuditatea, în sens metafizic, este o „dezbrăcare de orice forme", o „reîntoarcere la primordial și la pre-formal", așa cum afirma și Mircea Eliade în *Insula lui Euthanasius*[2].

Privirea se identifică semantic și cu termenii: *înțelegere*, *percepere*, *viziune* în *Archaeus*: „și de gândim numai cât de altfel a fost privirea oamenilor în alți secoli, că ceea ce ni se pare nouă ciudat lor li se părea firesc, că în orice lucru nepriceput n-avem decât o formă…". Privirii ca simbol al cunoașterii, al revelației, îi corespund la nivel formal metaforele: *ochiul de foc*, *ochiul inimii*, *ochiul lumii* din *Sărmanul Dionis*. *Ochiul de foc* din cartea lui Zoroastru semnifică *Ochiul Creatorului*, ascuns privirii profanilor. Ochiul divin care vede tot, figurat de soare (Agni-Budda)[3] este sinonim și cu ochiul lumii, în sensul perceperii lumii ca jocul însuși al privirii lui Dumnezeu, ca revelație a atributelor sale. Ochiul Creatorului este și ochiul inimii, un mijloc de unificare a lui Dumnezeu cu sufletul, a principiului cu manifestarea. Răspunsul dat la rugămintea lui Dan: „Dacă voi să văd fața lui Dumnezeu", este plin de semnificații: „Dacă nu-l ai în tine, nu există pentru tine și în zadar îl cauți, zise îngerul serios". Așadar, în *Sărmanul Dionis* se îngemănează ochiul inimii cu *oglinda inimii*, ideile lui Platon (Dumnezeu este, pentru om, mintea însăși a omului) cu ideile Sfântului Augustin („Dumnezeu nu e în cer, nu-i pe pământ, Dumnezeu e în inima noastră").

Poarta închisă, deasupra căreia stă *ochiul de foc*, în triunghi, constituie o limită absurdă pentru gândire, intelectul crezând în identificarea cu Dumnezeu, prin esența sa solară. Existența universaliilor, a ideilor eterne ce corespund arhetipurilor lui Platon, se aseamănă cu existența mai multor ochi, idee

---

[2] *** *Poetul și Lumea* (antologie de poezie și eseu), Suceava, Editura Universității Suceava, 2000, p. 128.

[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 364.

prezentă în *Archaeus*, *Cezara*, *Geniu pustiu* şi *Sărmanul Dionis*: „Cu cât mai mulţi ochi aş avea, cu atâta lucrurile toate dimprejurul meu ar părea mai mari… Cine ştie dacă nu trăim într-o lume microscopică şi numai făptura ochilor noştri ne face s-o vedem în mărimea în care o vedem?” (*Sărmanul Dionis*). Astfel, mărimea devine o valoare de relaţie, absolutul – categoria prin care mintea omenească încearcă să se smulgă teoretic oricărei relaţii[4].

Analizând sfera semantică a termenului *privire*, putem afirma că la baza identificării universului său conotativ stă epitetul ca figură de stil. Exemplificăm prin câteva epitete cromatice sugestive pentru textele alese spre analiză: „(ochi) *roşi, suri, albaştri, căprii, negri, vineţi*”, ipostaze ale sufletului omenesc. În textul poetic, cuvântul *privire* devine centrul de iradiere semantică pentru o serie de verbe corespondente, situate ca serii semantice: *a privi*, *a se uita* (cu nuanţa de reţinere, sfială), *a băga de seamă* (locuţiune verbală), *a vedea* (cu sensul de a percepe sacrul, a înţelege), *a străvedea* (cu sensul de a intui, a avea o revelaţie): „ea străvăzu într-un moment toată starea ei cumplită şi leşină pentru a nu se mai trezi niciodată” (*Cezara*). Din seria sinonimică expusă, verbul *a privi* dezvoltă, la rându-i, un nou câmp lexical, cu corespondenţe ca: *a luci*, *a străluci*, *a se aprinde*, *a arde*. Când ochii se aprind şi ard este semnul frământării lăuntrice duse până la extrem, simbolul mâniei, al pasiunii, al teribilei răzbunări. În *Geniu pustiu*, „ochii bătrânului tribun se aprinsese teribil şi se învârteau cu înfricoşare în orbitele lor…”. Verbul *a privi* este echivalent semantic cu *a comunica*. În *Sărmanul Dionis*, Dionis comunică prin forţa privirii cu portretul tatălui său, sărutându-i ochii.

În ceea ce priveşte raportul *privire-timp*, se poate afirma că în forţa privirii se regăseşte melancolia trecutului, vioiciunea prezentului şi gravitatea viitorului. În spaţiile iniţierii, „timpul se poate deschide către veşnicie”, în virtutea unei iluminări, cum ar spune Rosa Del Conte. Referitor la raportul *timp narativ/ timp gramatical*, se poate afirma că timpul narativ reprezintă evenimentele şi le subordonează unor fenomene temporale:

[4] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj, Editura Dacia, 1990.

perspectiva, durata, succesiunea[5]. În spaţiul iniţierii, echivalent cu spaţiul lunii din *Sărmanul Dionis*, apare prezentul etern al lui Schopenhauer.

Atât verbul *a privi*, cât şi substantivele *privire*, *ochi* sunt interpretate prin perspectiva luminii. În textele supuse analizei apar patru ipostaze ale luminii. Astfel, este lumina difuză, fantastică, a lunii, amintind maniera impresionistă, care estompează formele, tinzând să transforme materia în forme diafane, transparente. Această lumină îşi dezvăluie semnificaţiile în *Sărmanul Dionis, Cezara* şi îşi are corespondent în privirea angelică. Lumina incendiară, străbătută pe alocuri de umbre repezi în maniera clar-obscură a lui Rembrandt apare în *Sărmanul Dionis*, *Geniu pustiu*. În *Geniu pustiu*, rămâne memorabilă scena oraşului în flăcări, în noapte, dominată de „tablourile colorate de sânge, cu foc şi cu negrul vânăt roşu al fumului”. Privirea tenebroasă, demonică se identifică cu această ipostază a luminii. O altă latură a luminii este cea artificială a lumânărilor, suprapusă peste lumina nocturnă, selenară, dând peisajului o notă stranie: „sărăcia iluminată de razele unei lumânări de său” (*Sărmanul Dionis*). Ultima ipostază înfăţişează lumina ca simbol al cunoaşterii, ca revelator. În *Archaeus* domină lumina care formează „nuanţe prismatice ale omenirii – naţiunile”. Lumina ochiului de foc întruchipează cunoaşterea supremă, divinul, şi este interzisă muritorilor, identificându-se cu privirea metafizică. Interioarele eminesciene sunt cufundate, adesea, într-o umbra umedă, densă. Rosa Del Conte, studiind fenomenul contrastului *lumină-umbra* în opera eminesciană, afirma că această atmosferă este îmbibată de lumina lumânărilor sau a torţelor şi, oglindindu-se pe suprafaţa sticloasă a marmurei sau a pupilei, lumina îi scoate transparenţa în evidenţă, fiind aruncată cu o şi mai netă şi rece lucire. De asemenea, în *Sărmanul Dionis* şi *Avatarii faraonului Tlà*, umbra este percepută ca o conştiinţă a eternităţii. Dan devine o umbră luminoasă, călătorind cu Maria în lună… Marchizul Bilbao este învins de propria umbră – ipostază a propriului eu, în *Avatarii faraonului Tlà*. Există şi alte instrumente de captare

---

[5] Dumitru, Irimia, *Introducere în stilistică*, Iaşi, Polirom, 1999.

a privirii, generatoare de lumi semantice: *oglinda*, *lacul*, *binoclul*, *sticla*.

În *Sărmanul Dionis,* metafora oglinzii este văzută ca o chintesență a privirii: „el puse jos dulcea lui sarcină pe malul mirositor al unul lac albastru ce oglindea în adâncu-i toată culmea de dumbrave ce înconjura şi deschidea ochilor o lume întreagă în adânc”. În oglinda magică, regele Tlà, din *Avatarii faraonului Tlà*, cheamă pe Isis să-i spună adevărul despre esența vieții, în clipa morții: „Oglinda se auri şi cerul se adânci în infinitul ei”. La japonezi, oglinda întruchipează puritatea absolută a sufletului, a reflectării de sine, după cum menționează dicționarul de simboluri. Oglinda este percepută şi ca instrument al iluminării, simbolul înțelepciunii, al cunoaşterii, idee reflectată în *Avatarii faraonului Tlà*, având ca punct-cheie autocontemplarea eternității. Oglinda lacului, a apei în general, are în nuvelele eminesciene rolul de a reflecta lumea profanului, a materiei. Scăldarea Cezarei în mare se aseamănă cu un ritual al inițierii şi este o cale de pătrundere în Insula lui Euthanasius, de atingere a absolutului iubirii în moarte.

Binoclul şi *sticla* generează imagini deformate ale realității, ceea ce coincide, în plan simbolistic, cu perceperea subiectivă a realității. În *Archaeus*, muzica scrisă de Beethoven este comparată cu o operă care „ți se pare că fuge dinaintea ochilor…, c-ai privi-o cu binoclul întors”. Vocile auzite de sufletul compozitorului surd sunt percepute diferit: „toată opera s-apropie vădit, ca şi când ai privi-o cu sticla aşezată normal la ochi… ba s-apropie aşa încât toată scena ți s-aşază-n cap”.

Din cele câteva aspecte puse în discuție reiese, credem, că proza nuvelistică eminesciană este bogată în utilizarea elementelor nonverbale, transpuse la nivelul textului scris. Printre ele se numără şi **privirea** care dezvăluie moduri diferite de a percepe lumea şi de a organiza viața.

Bibliografie

Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I-II, Chişinău, Editura Hyperion, 1993.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri,* Editura Artemis,1995.

Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre absolut*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.

Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Iaşi, Polirom, 1999.

Smith, Jean-Claude, *Rațiunea gesturilor*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1998.

Petrescu, Em. Ioana, *Eminescu. Modele cosmogonice şi viziune poetică*, Bucureşti, Braşov, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002.

*** *Poetul şi lumea. Poezie. Eseu* (antologie), Suceava, Editura Universității, 2000.

The Semantic Universe Of *Sight* in Eminescu's Prose

The *sight* is an instrument of feelings in Eminescu's short-stories: it kills, it fascinates, it lightens and it captivates. The gloomy *sight* rises from the *deep, wild, dim, empty* and *sunk* eyes. The angelic *sight* is the symbol of purity which is reflected in the blue, clear and transparent eyes. The third type is the methaphisical sight. Eminescu's prose is rich in non-verbal elements (the sight) which reveal us new ways of organizing reality.

Polemici, comentarii, recenzii. Varia

Adrian Voica, *Fragmentarium eminescian*, vol. I: *Pe aleea cu statui*

(Bucureşti, Editura Floare Albastră, 2004, 167 p.)

Adrian CRUPA

Ultima apariţie editorială a profesorului ieşean Adrian Voica vine în continuarea unei serii de studii dedicate analizei prozodice a poeziei lui Mihai Eminescu. Gândit ca primă parte a unui demers mai amplu vizând ansamblul operei poetice eminesciene, volumul de faţă este structurat – fapt sesizabil încă din titlu (*Pe aleea cu statui*) – ca o înşiruire a diverselor ipostaze („statui”) surprinse prin relectura câtorva texte poetice în cheia metodei de analiză prozodică consacrată de autor.

Cele douăsprezece eseuri care compun volumul prilejuiesc comentarii variate asupra evoluţiei intenţiilor artistice ale lui Eminescu, aşa cum par să reiasă din decriptarea prozodică a variantelor avute în vedere. Într-o *Notiţă finală* se precizează principalele surse la care autorul face apel atunci când discută forma textelor: „*cele două ediţii Perpessicius,* adică cea iniţiată în 1939 (cu suveranul apostrof) şi cea din 1964 (cu proletara cratimă, rezistând cu îndârjire şi astăzi), […] ediţia Bulgăr, din 1999, care clarifică – dar nu total – situaţia punctuaţiei din ediţiile anterioare (şi, n. n.) *Eminescu şi editorii săi* (două volume, semnate de N. Georgescu, în 2000) […] decisivă în privinţa înţelegerii nuanţelor pe care apostroful (cu cele trei tipuri ale sale) le poate imprima hermeneuticii textului eminescian” (p. 165).

Plecând de la asemenea premise, Adrian Voica analizează, rând pe rând: raporturile existente între nuvela *Sărmanul Dionis* şi poezia corespondentă, *Cugetările sărmanului Dionis*, şi felul în care succesivele modificări ortografice influenţează

structurarea lor (în *Poezie şi proză*), deziderazul „adecvării prozodice" (a formei poeziei la sentimentul dominant) care explică existenţa unor grupaje de texte antume aparent antitetice (în *Devenirea unei poezii*), amprenta prozodică lăsată de marile iubiri ale poetului asupra textelor sale (*Religia diafanului şi a purităţii*), ipostazierile prozodice ale ideii de pierdere (*Constante şi variabile prozodice*), controversele legate de apartenenţa textului *De-or trece anii…* la specia romanţei sau cea a madrigalului (*Jocul cezurilor*), circumstanţele apariţiei şi devenirii „ultimei romanţe eminesciene" *De ce nu-mi vii?* (*Ultima romanţă eminesciană*), forţa de expresie majoră – frizând valenţele liedului – a unor texte considerate, de obicei, minore (*Lieduri eminesciene*), statutul de „aproape perfecte" al poeziilor de tinereţe (*Preeminenţa amfimacrului*), lecturarea *Mitologicalelor* ca replică românească parţial reuşită „la stilul şi imaginaţia" lui Homer [în *Imagini (aproape) onirice în cadenţe antice*] şi, în sfârşit, relaţia iubire-divinitate în axiologia poetică eminesciană (*Dimensiunea divină a iubirii*).

În concluzie, volumul universitarului ieşean confirmă aşteptările cititorului volumelor anterioare (*Etape în afirmarea sonetului românesc,* Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 1996; *Versificaţie eminesciană*, Iaşi, Editura Junimea, 1997; *Repere în interpretarea prozodică*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 1998; *Poezii cu formă fixă: aplicaţii eminesciene*, Iaşi, Editura Universitas XXI, 2001 ş.a.), reprezentând totodată – din perspectiva autorului – primul pas în elaborarea unei *summa* a viziunii sale asupra locului interpretării prozodice în critica şi hermeneutica literară.

Eminescu la Costişa?

Ion FILIPCIUC

Costişa este un sat oarecare aşezat în coasta din stînga rîului Suceava, în Bucovina, cam pe la jumătatea distanţei dintre Dorneşti şi Bilca, pe direcţia răsărit-apus şi aproximativ în crucea zării dintre oraşele Siret, spre miazănoapte, şi Rădăuţi, spre miazăzi, fără un document de atestare timpurie în istoria Moldovei şi fără ieşire la marea întretăiere de drumuri bîntuite în vreme de ţărani, călugări, negustori, oşteni, oaspeţi şi cotropitori.

Întîmplător, cinstiţi boieri dumnilorvoastre, eu sînt născut în acest sat şi înzestrat cu meteahna de a mă interesa cam de toate cele petrecute într-o „gîndire spusă sau scrisă" despre Costişa.

Într-un articol tipărit în revista „Ţara Fagilor", Suceava, an XII, nr. 1(46), ianuarie-martie 2004, p. 14, despre *Samuil Isopescu – profesor şi om de cultură la Suceava*, titlu din care înţelegem că unui profesor îi mai trebuie cîte ceva pe deasupra spre a fi gratulat cu atributul „şi om de cultură", neobositul istoriograf, heraldist şi genealogist al familiei Isopescu, prof. Petru Bejinariu (vezi şi lucrarea unui colectiv de autori, *Familia Isopescu în mişcarea naţională din Bucovina*, Academia Română, Filiala Iaşi, Centrul de Studii „Bucovina", Rădăuţi, Editura Septentrion, Rădăuţi, 2004, de unde a şi fost extras, p. 151-158, textul împricinat) avansează o afirmaţie care ar trebui, cel puţin pe mine, să mă împle de mîndrie patriotică localistă, şi anume că: „*După unele informaţii neconfirmate documentar, se pare că, ajuns în Rădăuţi, în vederea participării la Serbarea de la Putna din august 1871, Eminescu a trecut şi pe la Costişa, la prietenii săi Isopescu Samuil şi Arcadie*."

Nu-i vorbă că autorul fluturase ideea în urmă cu cîțiva ani cînd preciza enigmatic: „Sînt păreri potrivit cărora Eminescu s-a interesat de buna primire a oaspeților, inclusiv la gospodării țărăneşti şi pentru aceasta s-a deplasat în localitățile: Vicovu de Sus, Frătăuți (aici probabil la colegul său Samuil Isopescu), Marginea, Volovăț şi Satu Mare.” (*Pe urmele lui Eminescu, de la Cernăuți la Putna, în august 1871*, în „Obiectiv, Vocea Sucevei”, Suceava, an I, nr. 2, joi, 16 august 2001).

Însă cum eu, josiscălitul, am oarecare antrenament în a urmări ubicuua hăituire a poetului de către unii istorici literari precoci, feroce şi perspicace prin Feldru, Năsăud, Dej, Sighet, Şomcuta Mare, Beiuş, Sibiu, Rădăuți şi alte aşezări fără de care cultura lui Eminescu ar fi şchiopătat „cu asupra de măsură”, şi față de această răbufnire istoriografică „*după unele informații neconfirmate documentar*” țin să-mi exprim serioase rezerve chiar la acel „*se pare*” impersonal, care ar trebui grafiat cîtuşi de responsabil prin „*mi se pare*” şi mai mult decît atît. Că nu avem documente e treaba destinului, dar a confrunta cîteva repere cronologice şi geografice intră în ceea ce s-ar chema bună cuviință pentru „dramul de crieri” cu care ne-a miluit Dumnezeirea.

În august 1871, preotul paroh *Vasile Isopescu* (şi soția sa *Domnica*, despre care în *Condica născuților* din Parohia Costişa, soțul ei nu face nici o mențiune că ar fi născută *Grigorovici*, aşadar sora Mariei, mama viitorului mitropolit Silvestru Morariu-Andrievici, înrudire de care parohul din Costişa nu s-ar fi ruşinat nicidecum) nu mai slujea, după mai bine de 45 de ani de nevoință creştinească, la Biserica din Costişa, unde acum oficia preotul de ajutoriu Georgie de Reus. Mai exact, George Reus de Mârza, care, spre deosebire de predecesorul său nemenționat nicăieri că ar fi publicat vreun rînd în presa vremii, este autorul unor texte interesante precum *Sacrificiile în timpul pînă la Christos*, în „Candela”, Cernăuți, an II, 1883; *Predicile*, în „Candela”, an IV, 1886; VI, 1888 şi XI, 1893, sau *Personalitatea preotului ortodox*, în „Candela”, an VI şi *Comunicat*, în „*Candela*”, an VII, 1889.

Va fi fost detaşat Vasile Isopescu la biserica din Frătăuții Noi? Va fi luat calea întru cele veşnice? Oricum, scrisul şi

iscălitura lui Vasile Isopescu, *vicariu* pînă în aprilie 1827 şi *paroh* după această dată la Biserica Naşterii Sf. Marii din Costişa, dispar după notaţia din 23 octombrie 1865 din *Condica născuţilor* a Parohiei din Costişa.

Dar este *Dimitrie Arcadie* Isopescu, fiul lui Vasile Isopescu, născut în 1842, în acelaşi an cu fratele său, *Samuil* Isopescu? *Condica născuţilor* din Parohia Costişa nu înregistrează naşterea şi botezul vreunui Dimitrie, fiu al preotului Vasile Isopescu din Costişa în 1842, ci în 1844, august, 14 (botezat în ziua de 21 august 1844, de către Maria, soţia parohului Georgie Petrovici din Siret, aceeaşi naşă avînd-o şi Samuil Isopescu, născut la 27 noiembrie 1842 şi botezat la 1 decembrie, de acelaşi paroh din Siret, după cum stă scris în *Condica născuţilor* din Parohia Costişa, tom III, p. 56-57 şi 64-65 din anii respectivi).

Nici o mărturie nu-l înfăţişează pe vreunul dintre cei doi fraţi printre participanţii la Serbarea de la Putna. De ce s-au sfiit bucovinenii mai vîrtoşi din Cordun de a susţine şi de a lua parte la comemorarea lui Ştefan cel Mare din 1871 e o chestiune pe care istoricii n-au lămurit-o, dacă au dibuit-o cumva, dar explicaţia vine singură cînd ştim că, în urma unei adunări pregătitoare, desfăşurate în ziua de *luni, 19 aprilie/1 martie* 1871, prin decretul imperial din ziua de *miercuri 28 iulie/9 august 1871*, Francisc Iosif II îngăduia bucovinenilor un Congres bisericesc al românilor ortodocşi spre a se hotărî autonomia Bisericii Ortodoxe din provincie şi înfiinţarea unei Mitropolii a Bucovinei. Ceea ce era un act de independenţă nu numai religioasă, dar în aceeaşi măsură şi un gest opozant faţă de cei ce doreau o Mitropolie a tuturor românilor din Banat, Ardeal şi Bucovina. Aşadar, unitatea românilor preconizată prin serbarea de la mormîntul lui Ştefan cel Mare intra în contradicţie cu interesul special şi acţiunile românilor din Bucovina pentru autonomie bisericească în provincia administrată de Austro-Ungaria.

De observat un fapt: şi Samuil şi Dimitrie Isopescu îşi încheie studiile de la Viena în anul universitar 1871-1872, spre a se îndrepta ca profesori la Ober-Gymnasium din Suceava. Cum preparativele pentru ocuparea celor două catedre de către

Samuil (de istorie-geografie) şi Dimitrie (de matematică-fizică) vor fi început cu un an înainte de numire, adică măcar în vara anului 1871, e dificil de imaginat că solicitanţii unei asemenea slujbe în învăţămîntul austriac din Bucovina ar fi riscat implicarea într-o acţiune studenţească – fie şi cu un afişat caracter religios cum a fost închinarea la mormîntul lui Ştefan cel Mare – menită să suscite ideea unităţii românilor. Ceea ce nu-i de reproşat pentru „virtualii şi viitorii” corifei ai mişcării naţionale în provincia de sub flamura drăguţului de împărat de la Viena. Dar nici nu trebuie trecut cu vederea.

De altfel, din „mişcarea naţională” efectivă de la Putna anilor 1870-1871 lipseşte numele oricărui Isopescu, neîntîlnit în nici un comitet provizor sau aranjor, nici în vreo listă de subscripţie cu jertfă bănească şi nici între cei vreo 2.000 de participanţi la praznicul hramului Sf. Marii din ziua de duminică, 15/27 august 1871.

Şi explicaţia o putem rotunji cumpănind purtarea altor doi fraţi bucovineni: *Ioniţă* (31 ian. 1843 – 25 mai 1902) şi *Vasile Bumbac* (7 febr. 1837 – 27 febr. 1918). Întîiul, îndîrjit antijunimist, nici nu urcă din Costîna, nici nu coboară din Viena, unde încă studenţează şi peste vara anului 1871, la Putna, căci era la acea vreme în tratative pentru ocuparea postului de profesor de limbă latină şi română la gimnaziul din Suceava (pornind cu anul şcolar din septembrie 1872). Al doilea, Vasile, prieten bun cu Eminescu, student bursier în Viena încă din 1864, se eschivează a participa direct la Serbarea de la Putna – cu toate că la un moment dat era chiar preşedintele comitetului organizator – sub pretextul că îşi prepară examenele pe care le tot amîna de vreo şapte ani şi pe care le va isprăvi abia în primăvara anului 1874, din cît se presupune, chiar cu un doctorat în filosofie. O repede ochire prin scriptele Universităţii din Viena ne-ar desluşi dacă Vasile Bumbac a dat sau nu vreun examen în perioada iunie-septembrie 1871 şi ar mîntui orice suspiciune. Dar, în sfîrşit, cum se face că Eminescu, venind de la Ipoteşti, de unde la 6 august (stil vechi sau stil nou?) 1871 îi scria lui Titu Maiorescu, trecînd prin Burdujeni şi Iţcani, nu face un popas în satul Costîna de lîngă

Suceava, la Vasile Bumbac, şi merge glonț la Costişa, drept la frații Samuil şi Dimitrie Isopescu?

Să presupunem că Eminescu vine de la Ipoteşti la Putna prin Mihăileni, iar de acolo ajunge în *Siret*, unde poate face popas la *Teodor V. Ştefanelli* (18 august 1849 – 23 iulie 1920), prieten de nădejde, cu amintiri prețioase despre tinerețea cernăuțeană şi vieneză a poetului, urmînd să meargă împreună la mormîntul voievodului, cu vreo trăsură a unui negustor din Siret, prin Baineț, Climăuți, Fîntîna Albă şi Vicovu de Sus. Ei, nu, drumețul „nepereche” trece pe lîngă Siret, apucă la vale dîmbul unui pîrîiaş din Ruda şi se opreşte musai la Costişa, ca să-i vadă pe frații Samuil şi Dimitrie Isopescu, feciorii popii Vasile, cum îmbăteau vîrtos grîul pe aria din ograda casei cu numărul 26! Aşa că Ştefanelli pleacă singur-singurel spre Putna, fără a mai trece pe la frații Isopescu din Costişa, în ziua de *joi, 12/24 august* 1871, povestindu-ne mai de-apoi cum l-a aflat pe Eminescu sosit la Putna taman cu o săptămînă înainte de ziua serbării, adică *sîmbătă, 7/19 august*. Şi nu pomeneşte nici un cuvînt despre frații Samuil şi Dimitrie Isopescu obercăind „pe drumul de costişă” sau petrecînd măreț în… mişcarea națională de la Putna.

Samson L. Bodnărescu (27 iunie 1840 – 3 martie 1902) era originar din satul *Voitinel*, nu mai departe decît la 15 km. de Putna şi, ca student la Viena (1868-1870), apoi cu un doctorat în filozofie la Giessen, în Germania, ca înfocat admirator al acțiunilor Junimii ieşene, unde a fost chemat şi susținut de Titu Maiorescu, s-ar fi cuvenit să fie entuziasmat de serbarea aranjată de studenții români din Viena. Şi totuşi Samson Bodnărescu nu a fost în vara anului la Putna şi nu l-a putut amăgi pe Eminescu să-l aibă ca oaspete la vatra natală din Voitinel.

Probabil că poetului i-a fost mai la îndemînă Costişa!

În ziua de *marți, 20 iulie/1 august* 1871, comitetul organizator semnează şi expediază din Cernăuți un comunicat „*cum că el şi-a străpus reşedința la Cernăuți în Bucovina, în 1 August st. n. a. c., începînd aici pregătirile necesare pentru serbare, despre a cărei realizare nu mai poate încape nici o îndoială; roagă aşadară a adresa toate corespondențele precum şi listele netri-*

mise încă îndărăpt, fie ele şi deşerte către: Pamfil Dan, jurist, Cernăuţi (Czernowitzer, Bucovina)”. Semnatarii, Ioan Slavici, preşedinte, şi E. Luţia, secretariu, „*roagă mai odată*” ca doritorii „*a participa la serbare în interes propriu”* să se anunţe pînă la data de 10 august st. n. a. c., adică pînă în ziua de *joi, 29 august*, stil vechi 1871. (cf. „Albina”, Pesta, nr. 61, din 29 iulie/10 august 1871, sau Teodor Balan, *Serbarea de la Putna, 1871*, în volumul *Şaptezeci de ani de la înfiinţarea Societăţii pentru cultura şi literatura română în Bucovina (1862-1932),* Cernăuţi, 1932, p. 187).

Faptul că textul nu a fost semnat şi de M. Eminescu ar proba că poetul nu era la acea oră în Cernăuţi. Putem doar presupune că a fost cu cîteva zile înainte sau că va reveni cîteva zile după această dată. În nici un chip că, între timp, neavînd nici o treabă, a tras o fugă pînă la Costişa!

În ziua de *vineri, 23 iulie/4 august 1871*, în ziarul „Românul” din Bucureşti, apare articolul *Serbarea de la Putna* (an XV, p. 621, reprodus imediat în „Curierul de Iaşi”, Iaşi, an IV, nr. 83, din 30 iulie/11 august 1871, p. 1), semnat de cunoscutul om politic Dumitru Brătianu, apreciind eforturile organizatorilor serbării de la Putna şi accentuînd asupra importanţei istorice a comemorării lui Ştefan cel Mare.

În ziua de *vineri, 30 iulie/11 august* 1871, comitetul conducătoriu anunţă publicul că la şedinţa din ziua de *marţi, 20 iulie / 1 august*, stil nou, ţinută la Cernăuţi, în urma demisiei lui Vasile Bumbac (care a rămas doar „*ca agintele comitetului central în Viena*”) şi a lui Belesiu – „*împedecaţi fiind parte prin împrejurări familiare, parte prin ocupaţiuni cu studiul pentru examene*” – au fost aleşi „*fostul secretariu dl. Slavici de preşedinte, dl. M. Eminescu de secretariu*”, ceea ce însemna că Eminescu a fost ales în contumacie, de vreme ce comunicatul din data de 20 iulie/1 august a fost semnat de un secretariu ad-hoc, E. Luţia. Peste zece zile însă, *vineri, 30 iulie/11 august* 1871, poetul e prezent în comitetul conducătoriu din Cernăuţi, comunicatul prin care virtualilor participanţi la serbarea de la Putna li se dădeau amănunte – „*Ultima staţiune de descălecare pentru persoanele ce vor veni pe calea ferată este Hadicfalva (Bucovina); trenul soseşte numai odată pe zi şi anume pe la 2*

oare după amiazăzi. La această staţiune comitetul va ordina o secţiune, care are să îngrijească transportarea publicului la Putna – o depărtare de cinci oare –, preţul de persoană e 1 fl. şi 1 fl. 50 cr.” – fiind semnat de Ioan Slavici, preşedinte, şi M. Eminescu, secretariu. (Cf. „Albina”, Pesta, nr. 63, din ziua de joi, 5/17 august 1871, sau Teodor Balan, *op. cit*., p. 188-189).

Unde va fi hădăduit Eminescu în acele zece zile nu prea putem şti şi ar fi hazardat să glosăm pe baza unor „informaţii neconfirmare documentar”.

Cert rămîne faptul că în ziua de *marţi, 3/15 august* apar două materiale semnificative: întîiul fiind răspunsul iscălit *Pentru comitatu: Mihaiu Eminescu, Pamfilŭ Danŭ* în paginile 693 şi 694 în „Românul” din Bucureşti, sub semnăturile celor doi de la Cernăuţi urmînd – p. 694, coloana I – o *liniuţă despărţitoare* şi scrisoarea – p. 964, coloana I şi II – lui D. Brătianu, datată „*Bucureşti, 11/23 Augustu, 1871*”, văzînd în acţiunea studenţilor români de la Viena *„evenimentul timpurilor moderne, cel mai însemnat, cel mai fecund în rezultate mărețe pentru români. De aceea, România liberă, pînă aici înmărmurită, deodată tresări în preziua serbării voastre*.”

Important pentru discuţia de faţă e însă faptul că în ziua de *marţi, 3/15 august* 1871 Eminescu se afla în Cernăuţi, iar Slavici nu mai era în acelaşi oraş, găsindu-se ori la Putna ori la Rădăuţi pentru a pregăti serbarea de peste 12 zile.

Că Eminescu lucra de cîteva zile în Cernăuţi pentru promovarea serbării academice ar fi o dovadă şi articolul ce se tipăreşte în aceeaşi zi de *marţi, 3/15 august*, în ziarul „Czernowitzer Zeitung” din Cernăuţi, în partea de foileton, sub titlul *Das Säkularfest im Kloster Putna,* scris cu o zi înainte – *Czernowitz, 12 August 1871* – şi nesemnat.

Întrucît textul nu a fost reeditat sau tradus pînă astăzi, ne îngăduim a-l prezenta în întregime, în traducerea făcută de Thomas Kaules, jurist din Cîmpulung Moldovenesc, pentru care oficiu îi mulţumim şi pe această cale.

Sărbătoarea seculară din Mănăstirea Putna

Hramul Mănăstirii Putna, care are loc anual după străvechi obicei la zi de Sf. Marie, cu participarea credincioşilor locali dar şi a celor veniți de departe, se va desfăşura anul acesta deosebit de frumos şi fastuos. În această mănăstire situată într-o maiestoasă zonă de munte se odihnesc osemintele marelui voievod Ştefan cel Mare, cel care a luptat victorios în războaie grele împotriva hoardelor asiatice în numele creştinătății. El este ctitorul acestei mănăstiri pe care a dotat-o cu proprietăți imense. Şi pentru că în anul trecut s-au împlinit patru secole de la întemeierea mănăstirii Putna, conventul mănăstirii sub conducerea stareţului Arcadie Ciupercovici a organizat o sărbătoare grandioasă pentru cinstirea memoriei marelui ctitor, sărbătoare la care au participat nu doar poporul drept credincios ci şi persoane din toate clasele şi păturile sociale.

Amintirea marelui voievod Ştefan cel Mare, care a luptat pentru națiunea română, a trezit şi în inimile tinerilor studenți de naționalitate română dorința de a merge în pelerinaj la Putna. La mormîntul ctitorului doreau să aducă prinos de recunoştință şi să dăruiască o urnă de argint lucrată în filigran. Un incident neplăcut adus la cunoştința publicului prin intermediul presei a împiedicat studențimea să-şi realizeze această dorință cu ocazia sărbătorii de anul trecut. În acest an însă studențimea doreşte să împlinească această sfîntă datorie în măsura în care mijloacele modeste şi împrejurările le vor permite.

După anunțarea oficială în ziare şi după convorbirile de la Viena, mai mulți studenți au fost trimişi aici pentru a pregăti primirea, cazarea şi masa pentru oaspeții ce vor veni în pelerinaj. Acest comitet şi-a început deja activitatea şi se prevede ca în orice privință vor fi asigurate cele mai bune şi mai ieftine condiții. Pentru transportul de la ultima stație de tren, Hadikfalva, spre Putna, vor exista căruțe ce vor putea fi folosite în schimbul unor mici taxe. În Putna şi în localitățile învecinate vor exista locuri de cazare, iar mesele comune ale oaspeților se vor ține, după slujbă, în prăznicar.

Sărbătoarea propriu-zisă va avea loc în zilele de 15 şi 16, respectiv 27 şi 28 august, timp în care se vor desfăşura slujbele şi celelalte festivități. Un cor studențesc va colabora de asemenea şi va aduce strălucire serbării. Darurile ce vor fi aduse cu această ocazie spre veşnică amintire constau într-o prețioasă urnă din argint, donată de către studenți, din două acoperăminte de morminte brodate cu migală de doamnele bucovinene şi de cele din Bucureşti, precum şi cîțiva prapori. Detalii mai amănunțite despre această sărbătoare vor fi încă precizate iar programul va fi adus în curînd în atenția publicului.

Cernăuți la 12 august 1971.

Prezentarea de mai sus a fost consemnată succint în „Curierul de Iaşi”, nr. 87, duminică, 8 august 1871: „(Serbarea de la Putna) *Czernowitzer Zeitung* (foaie provincială oficială) în foiletonul său din nr. 127 cu data 15 august st. n. vorbeşte foarte frumos şi simpaticu despre serbarea seculară de la Putna. După ce dedică mai multe cuvinte călduroase memoriei fundătorelui acelei Mănăstiri, recunoscîndu luptele şi victoriile, precum şi meritele sale civilisatoare şi recapitulîndu pe scurtu istoria Mănăstirei şi serbarea memoriei patru seculare săvîrşită anulu trecutu de cătră egumenu Arcadie Ciupercovici, regretă causele (vorbind numai despre cele financiale) cari au făcutu să se amîne anul trecutu pelegrinagiul românilor din toate regiunile Române, şi constată lăudabila activitate a comitetului centralu al Studenților Români din Viena, precum şi călduroasa părtinire a Publicului Român, şi mai alesu îngrijirile ce desvoltă Comitetul pentru primirea celor ce vor merge să încungiure mormîntul gloriosu; apoi descrie ofrandele ce se vor pune în biserică şi prevede că serbarea va fi bine frecuentată.” (Notița e preluată întocmai în ziarul „Românul”, Bucureşti, sîmbătă, 14/ 26 august 1871, p. 690).

Se vede limpede că autorul notiței din „Curierul de Iaşi”, unde lucra Ioniță Scipione Bădescu şi căruia par a i se datora toate însemnările din acest ziar despre Serbarea de la Putna, ştie mai multe lucruri decît spune foiletonul de la Cernăuți, căci în „Czernowitzer Zeitung” e vorba doar de un „incident neplăcut” pe care ziaristul de la Iaşi îl traduce exact: un incident financiar,

adică pierderea sumei în valută austriacă prin încredinţarea biletului de depunere primit de la o bancă vieneză de toată încrederea unei bănci falimentare a românilor Perlea & Murăşianu.

Motivaţia cu izbucnirea războiului franco-prusac este destul de puerilă, ca să nu spun chiar sare în ochii onoraţilor subscriptori la fondurile adunate, căci războiul s-a declanşat în ziua de *marţi, 7/19 iulie* 1870, iar comitetul aranjor al serbării pleacă la Putna în ziua de *miercuri, 15/27 iulie*, prin urmare cu 8 zile bune de la desfăşurarea conflictului armat din Apusul Europei, şi lucrează vîrtos la Mănăstirea Putna pînă cînd primeşte decizia de amînare a serbării, luată de comitetul studenţesc central din Viena abia în ziua de *miercuri, 29 iulie/ 10 august* 1971, după trei săptămîni de război între Franţa şi Prusia.

Peste doar două zile, *vineri, 31 iulie/12 august*, trei dintre cei cinci membri ai comitetului aranjor de la Putna – Emanuel Logoteti, Gabriel Băleanu şi Ioan Volcinschi – părăsesc mănăstirea şi, ajunşi la Rădăuţi, semnează un apel către publicul român şi studenţimea implicată în susţinerea şi pregătirea serbării precizînd că „conclusul de amînare" s-a făcut de către comitetul central din Viena fără „conţelegerea şi învoirea delegaţiunei" de la Putna. S-ar deduce de aici că alţi membrii din delegaţiune au rămas la Putna şi au participat la Hramul Sf. Marii Mari, bucurîndu-se de fastul zilei de *sîmbătă, 15/27 august* 1870. Cum însă scrisoarea, expediată din Rădăuţi, în ziua de *luni, 1/13 august*, către redactorul ziarului „Curierul de Iaşi" poartă doar semnătura lui Gabriel Băleanu, am deduce că numai el s-a deplasat la Rădăuţi ca să expedieze documentul cu pricina (în „Curierul de Iaşi", an III, nr. 66, duminică 9/21 august 1870), a rămas cîteva zile la casa părintească din Volovăţ, unde numele familiei sale era Buliga, şi pînă prin ziua de vineri, 14/26 august, s-a întors la Putna, unde a participat la Hramul Sf. Marii, despre care face o amplă relatare, semnată numai cu iniţialele „*G.B.*", în ziarul „Albina" din Pesta, tipărită în nr. 75, duminică, 30 august/11 septembrie 1870, p. 2-3, spre a proba că serbarea s-a desfăşurat după programul propus la Viena, cu transparente înfăţişîndu-l pe Ştefan cel Mare călare, pajura împărătească şi „emblema mănăstirească cu inscripţiuni

religioase", liturghie, parastas, masă pentru toți oaspeții, cu salve de puşcă, torțe şi discursuri festive. Au lipsit urna de argint – dar conventul mănăstirii a depus pe mormîntul eroului „*un candelabru cu 12 lampioane tricolore*" –, corifeii studențimii de la Viena, delegațiile din alte centre universitare, discursul lui A. D. Xenopol şi Mihail Kogălniceanu. A fost, cu toate acestea, o bună lecție pregătitoare pentru cele ce se vor petrece în august 1871, cînd va ajunge şi Eminescu. Să nu uităm însă că poetul îi trimite lui Iacob Negruzzi, la Iaşi, în ziua de duminică, 23 august/4 septembrie 1870, articolul *Notiță asupra proiectatei întruniri la mormîntul lui Ştefan cel Mare, la Putna* (apărută imediat în „Convorbiri literare", an IV, nr. 14 din 15 septembrie 1870, p. 233-234).

În scurt, în zilele de *marți-miercuri, 3-4/15-16 august* 1871, Eminescu era în Cernăuți şi se ocupa de promovarea imaginii serbării, astfel încît rîndurile din ziarul cernăuțean au darul de a slobozi un „ausweis" oficial – fiind nesemnat, echivala ca un act oficial din partea publicației şi a administrației austriece – pentru continuarea nestingherită a pregătirilor de la Putna. Imediat după lectura articolului jandarmii şi grupul turbulent al evreilor din satul Putna au renunțat la orice piedică în preparativele pentru festivitatea din 15/27 august. Amatorii de itinerarii fantasmagorice ar zice chiar că poetul avea vreme să treacă, mai pe ocolite, ce-i drept, şi pe la frații Isopescu din Costişa.

Numai că presupunerea e subminată de *Condica Parohiei* din Rădăuți, unde preotul (după cum credea Petru Rezuş) Ioan Mîndrilă scrie negru pe alb că:

„*Azi am găzduit la mine doi ştiudinți din Viana, pe Mihalaş Eminescu şi pe Ionică Slavici. Mai sunt vreo zăce zile pînă la hramul monastirii Putna. S-a hotărît să se țină în vara asta şi sunt aşteptați oaspeți din toate părțile. Vreme caldă şi secetoasă cumu-i în avgust pe la noi în Radăuț.*

Tinerii aiştia doi au găzduit o noapte la bezîrchauptmanul Orest Rănea. El îşi zice Orestes Renney, după obicina proastă a beamterilor, măcar că-i fecior de popă din Burla. I-au trimăs

la mine, căci el nu i-au putut ţînea în casă, ca să nu-i iasă vorbe şi bănuieli, care pînă la urmă tot au fost.

Hramul de la Putna s-au ţinut cu ştirea lui Rănea şi veştile au curs şi au mărs pînă la Viana.

Ştiudenţii cei doi vorbeau nemţeşte ca apa şi mi-au cerut sfat cum să rînduiască mai bine. Era vorba mai mult de bucate, căci vor veni oameni mulţi şi hram fără mîncare şi băutură nu se poate. Apoi eu le-au înşirat cîteva nume de oameni vrednici rămînînd să-i cerceteze, ca să-i ajutoreze cu cîteva cuptoare de colaci şi plăcinte. Holercă să va găsi că-i destulă. Care a putea le-a făgădui şi alte bucate, că la hram oamenii vin cu merindea în coşorci şi în traiste.

A doua zi i-am dus la biserică şi le-am arătat mormintele cele domneşti. Au văzut şi căsoaiele hergheliei împărăteşti. Ionică ungureanul a suduit împărăţia.

Au stat după prînzare la sfat de taină. Mihalaş Eminescu moldoveanul mi-a spus cîteva vorbe mari, care m-au uns la inimă. A zis: «Românii n-or sta cît lumea împărţiţi, nice călcaţi de ciubotele cătanelor împărăteşti şi-a veni şi ziua cea mare pentru Radăuţ, cînd s-or trezi voievozii din morminte. Ştefan cel Mare ne cheamă la Putna.»

Moldoveanul şi ungureanul au stat la Radăuţ trei zile şi au rînduit o seamă de lucruri cu beţîrchauptmanul Rănea, care s-au purtat frumos şi le-au dat sfat cu priinţă, adică cum să se petreacă toate fără sminteală pentru mine.

Azi s-au întors de la hram amîndoi şi mi-au povestit cum a fost şi cum le-a plăcut. Am fost şi eu la hram cu radvanul lui Larionescu, dar n-am stat decît o zi. A curs lume peste lume la hram. Au venit şi mărimuri din Moldova. S-au ţinut şi cuvîntări tare frumoase. Mihalaş a citit stihuri tare bine aduse din condei iar feciorul lui Iraclie, prietenul meu, a cîntat din scripcă. Mihalaş era tare mulţămit, măcar că obosit. A spus cîte şi mărunte şi mari. Mi-a dat şi mie stihurile cele tipărite. De dormit, au dormit în turnul cel mare de la mănăstire în fîn.

Au dormit o noapte şi la mine să se întremeze.

Azi au pornit spre Suceava cu harabaua lui Colrus. Bani aveau număraţi. Am adaus şi eu două coroane şi cinci griţari.

După hram au fost în tîrg o seamă de vorbe. Altcum nimic.”

(Petru Rezuş, *Mihai Eminescu,* Editura Cartea Românească, [Bucureşti], 1983, p. 68-69)

Textul de mai sus, pretins a reproduce o scriere din 1871, nu e facsimilat în ediţia invocată de autor (Petru Rezuş, *Contribuţii la istoria oraşului Rădăuţi*, Bucureşti, Editura Litera, 1975, p. 149-151), în condiţii care să permită aprecierea autenticităţii documentului. În absenţa unei asemenea perspective nu ne îngăduim decît a observa cîteva mărci stilistice – „*zăce zile*” în loc de „zăce zîle”, „*hramul monastirii Putna*” şi „*de la mănăstire în fin*” „ în loc de „manastirii” „*să se ţină în vara asta*” în loc de „să să ţînă”, „*El îşi zice Orestes*” în loc de „El îş zîce…”, „*aiştia doi au găzduit o noapte*” în loc de „au gazduit” sau mai obişnuit „au mas”, „*căci el nu i-au putut ţînea în casă*” în loc de *„că el nu i-au putut ţîne...*”, „*eu le-am înşirat*” în loc de „eu le-am înşîrat”, „*în traiste*” în loc de în „trăisti” sau „traistuţe”, „*sminteală pentru mine*” în loc de „sminteală pentru nime”, „*au rînduit o seamă de lucruri*” şi „*au fost în tîrg o seamă de vorbe*” în loc de „o samă” – care sînt probe de limbă literară însuşită în şcoală după manuale editate în Vechiul Regat România şi difuzate în Bucovina după 1920 – sau de a trece în revistă neprecizarea zilei, „*azi*…”, „*a doua zi*”, „*azi*” pentru a treia zi şi încă odată „*azi*” pentru cea de-a patra zi, fără nici o datare – de unde se vede că scrietoriul şirelor din cronică nu avea la îndemînă *Calendariu pentru Ducatul Bucovinei pe anul mîntuirei 1871, carele este an de rînd de 365 de zile,* Cernăuţi, tipărit la Rudolf Ekhardt – decît că prima zi, cînd oaspeţii au fost găzduiţi la „*bezîrchauptmanul Rănea*”, (peste cîteva rînduri „*beţîrchauptmanul*”) era cu „*vreo zăce zile pînă la hramul monastirii Putna*”, adică în noaptea de *miercuri spre joi*, 4-5/16-17 august 1871.

Miră apoi amănuntul că a doua zi, cum ar veni *vineri, 6/18 august*, oaspeţii parohului Ioan Mîndrilă văd biserica, mormintele domneşti şi căsoaiele hergheliei, iar nu şi *caii de rasă* din herghelie care, oricît ar fi fost de-ai cătanelor împărăteşti, meritau admiraţi şi mai cu seamă *tîrgul de vineri*,

unde în Rădăuți se perindau pe atunci şi chiar mult mai tîrziu *țărani şi țărănci în cele mai frumoase straie* naționale din satele apropiate.

Mențiunea că „*la hram oamenii vin cu merindea în coşărci şi în traiste*” nu concordă cu stipulațiile ctitorului unei biserici mănăstireşti – nemaivorbind de ctitoria lui Ştefan cel Mare – şi de obiceiul pămîntului ca mănăstirea să-şi ospăteze drumeții vreme de trei zile, iar la hramul sfințirii lăcaşului să le dea pomană tuturor celor ce iau parte la liturghie şi au dorința de a se împărtăşi din praznicul cuvenit ctitorului şi sfîntului căruia i s-a închinat biserica. În sfîrşit, cronicarul nu ştie că hramul Sf. Marii Mari de la Putna, în ziua de *sîmbătă, 15/27 august 1870,* s-a desfăşurat cu un fast şi cu o participație mai largă decît în anii obişnuiți, ceea ce nu-i de iertat unei fețe bisericeşti din Bucovina de atunci.

Din *Cronica anonimă* rădăuțeană, pusă de Petru Rezuş pe seama preotului *Ioanŭ Mîndrilla* din Rădăuți, ar rezulta că M. Eminescu s-a hodinit, tăifăsuit şi preumbat prin tîrgul aşezat cam la jumătatea distanței dintre Cetatea Sucevei şi Mănăstirea Putna, exact în zilele de *miercuri, joi şi vineri*, 4-5 şi 6 stil vechi sau 16-17 şi 18 stil nou, cu „*zăce zile pînă la hramul monastirii Putna*” – ceea ce pentru limbajul obişnuit al unui preot ar trebui să sune „hramul Sf. Marii Mari”, spre a nu se confunda cu hramul de la „Sf. Marie Mică” din 8 septembrie – după care sejur a plecat dimpreună cu Slavici la Putna.

„Au plecat” ori „s-au întors”? Pentru că anonimul cronicar uită a nota de unde veneau cei doi „ştiudinți” – de la Suceava?, de la Cernăuți?, cu trenul, prin Hadikfalva?, sau chiar de la Putna? –, amănunte care ar fi sporit marja de credibilitate a textului şi i-ar fi predispus la oarecare prudență pe culturnicii care, în amintirea unui fapt neatestat documentar, au „înălțat” o placă memorială chiar pe tencuiala fostei case a parohului Ioan Mîndrilă, cam prea la marginea calică pe atunci a oraşului Rădăuți, ca să se oploşească nişte „ştiudinți” minunați de la Viana. Pe vremea aceea erau hanuri şi hodăi chiar în buricul tîrgului!

Aşa că „azi” ne mulțumim doar a observa că nici în zilele de *miercuri*, *joi* sau *vineri, 4-6 august* 1871, cu mai bine de o

săptămînă înaintea serbării de la Putna, poetul nu avea cum să-i viziteze pe cei doi frați Isopescu decît în cazul în care bătrînul paroh din Costișa și-ar fi trimis feciorii la „tîrgul din Radăuț” să vîndă un vițăl de lapte înțărcat prematur prin lectura expresivă a însemnelor heraldice din chihnița familiei!

Oricum, să ne întoarcem la Cernăuți și să luăm în seamă cele povestite de preoteasa Eufrosina Petrescu din Crasna, însemnate de Leca Moraru „cu exactitate stenografică” din cele ce-și mai amintea mătușa sa, cu care a stat de vorbă în ziua de 18 decembrie 1928, locuitoare în Cernăuți sub numele Eufrosina Petrescu, dar născută Popescu și probabil, de loc, din Crasna ori din apropiere, pentru că prin anul 1871 (iar nu 1870, cum greșește ea însăși) era căsătorită cu preotul Samuil Petroschi (Petrescu), în casa căruia ar fi venit Vasilică Morariu, fiul viitorului Mitropolit Silvestru Morariu-Andrievici, și Eminescu, într-o problemă de mare urgență pentru serbarea ce urma a se desfășura de Hramul Mănăstirii Putna, în ziua *Sf. Marii Mari, la 15/27 august 1871*.

Firește că cei doi studenți de la Viena doreau să li se coacă ceva cozonaci pentru hrămenii de la Putna, drept care au și adus în ograda popii din Crasna un car de făină de grîu, înfățișind preotesei cît se poate de limpede perspectiva culinară:

„Eram la Crasna, în 1870 – că Samuil Petrovschi, soțul meu, 30 de ani a fost paroh în Crasna. Și numai ce mă pomenesc cu Vasilică Morariu că vine cu Eminescu, pe Eminescu îl cunoșteam de la Cernăuți, de la teatru.

Era așa, sub seară. Mă uit eu în ogradă: ce car străin îi acolo? Un cogeamite car mare, cu saci; să zici că-i car boieresc, nu ceva. Da aceea: Vasilică și cu Eminescu! Tren încă nu era și ei au fost venit cu carul; să fi fost vreo două zile înainte de serbare.

Și Vasilică așiș: – Hei, bună seara, bine că v-am aflat! Și zice:

– Dragă Frosinică ți-am adus olecuță de făină să-mi faci v-o doi cozonaci pentru Putna.

– Bine – zice coana preuteasă – oleacă de făină văd eu c-ai adus! Da’ unde-i zaharu, unde-i untu, unde-i vanilia, unde-s ouăle? La un car de făină, cît ouăret nu trebuie!

Da el: – Apoi, druguță, îi mai pune şi tu ce-a mai trebui!

Dă! Ce să faci? N-am putut zice nu. Că doar serbare era să fie asta! Munciau şi alții pentru Putna. La mătuşa din Vicov (la învățătorul superior Grigori Grigorovici) ştiu că s-o copt tortele. Şi mă fac eu a întreba: – Bine, zic, dar dacă i-oi face cozonacii, i-ți mînca?”

Atunce s-a răspuns şi Eminescu, parcă-l văd şi acuma, că tare era om plăcut. Şi zice el: – Doamnă, ne-om da toată silința să-i mîncăm pe toți.

Pe urmă le-am dat cina şi au mas la noi. Vasilică tot povestia la glume de-ale lui şi rîdea, da' Eminescu ştiu că tare era îngrijat de serbare. Demineața, cu noaptea-n cap, abia am apucat să le dau cafeaua, şi-au pornit la Putna, tot cu harabaua lor, în fîn.

Peste două zile au plecat şi cozonacii mei la Putna. Şi eu după dînşii. Doamne, iaca am azi 70 şi atîția ani, dar aşa rai n-am mai trăit! Vorbirile cele minunate, norodul cela românesc, din toate părțile… Ai fi dat atunci şi cămeşa de pe tine pentru năciune. Şi stam eu aşa deoparte de priviam la frăția ceea, masă mare, ca la nunțile bătrîneşti. Şi om lîngă om, supt o şandrama mare şi lungă şi largă.

Pe urmă, n-oi uita niciodată cît de frumos mi-a mulțămit atunci Eminescu, pentru că m-am trudit şi eu să-i ajutur la serbare. Ştiu că l-am văzut atunci vesel şi-i rîdeau ochii de bucurie.

Eminescu era om mijlociu şi tare plăcut. Nu era o frumuseță, da oricine îl cunoştea îi plăcea de dînsul. Era serios şi numai din cînd în cînd arunca cîte o vorbă, cîte-o glumă.

Pe urmă, altădată, a fost la noi şi Andrei Mureşanu.”

(Leca Morariu, *Eminescu la Crasna (în Bucovina)*, *În ajunul serbării de la Putna (1871)*, în „Făt-Frumos”, Suceava, an IV, ianuarie-februarie, 1929, p.11-12)

Cîteva observații se impun: autorul consemnării ne asigură că redă informațiile D-nei Eufrosina Petrescu, „reproduse cu exactitate stenografică”, dar nu îndrăzneşte să facă un simplu calcul asupra vîrstei pe care o avea în vara anului 1871 „Doamna Eufrosina”, deşi aceasta îi declara nepotului

ascultător că la data consemnării mărturiei, în 18 decembrie 1928, povestitoarea are mai mult de 70 de ani. Cîți, nu precizează. În orice caz încă nu 80! Să admitem că doamna Eufrosina, după trecerea celor 58 de ani de la serbarea din 1871, nu-şi mai aminteşte cu exactitate anul serbării de la Putna şi că putea să aibă în acea vară o vîrstă cuprinsă între cincisprezece şi cel mult douăzeci de ani, motiv pentru care studenții vienezi o gratulau pe tînăra preuteasă cu reverențiosul orăşenesc „doamnă", în ciuda faptului că în satele din Bucovina mai cuviincios era „coană preuteasă". Sare însă în ochi amănuntul: „Pe Eminescu îl cunoşteam din Cernăuți, de la teatru."

Or, e cam dificil de crezut că o fată de vreo zece sau cinsprezece ani ori o tînără cucoană preoteasă din satul Crasna, de la depărtare de vreo patruzeci de km de Cernăuți, umbla la reprezentațiile teatrale date de diferite trupe în anii 1863-1866, cînd Mihai Eminescu era şcolar şi intra cu biletul oferit gratuit de directorul comitetului teatral, prof. I. G. Sbiera. Sau Eufrosina Petrescu îl va fi văzut pe Eminescu jucînd pe scenă, în turneul trupei lui Mihail Pascaly, în iulie 1869? Totuşi, foştii colegi de clasă şi de Ober-gymnasium declară că, deşi s-au străduit să-l întîlnească pe Eminescu în iulie 1869, nu au reuşit să-l vadă nici prin oraş, nici prin culise şi nici măcar pe scena vreunei reprezentații: „...cînd în luna iulie 1869, directorul de teatru Mihai Pascaly a dat 9 reprezentații în Cernăuți mulți colegi îmi spuneau că şi Eminescu se afla ca sufleur în această trupă. Eu nu l-am văzut atuncea, cu toate că mi-am dat multă silință să-l întîlnesc. Dar şi el se vede că şi-a dat toată silința să nu se întîlnească cu cunoscuții săi." (Teodor V. Ştefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, ediție îngrijită, prefață, bibliografie şi note de Constatin Mohanu, Editura Junimea, Iaşi, 1983, p. 78-79).

Din care precizare am trage concluzia că preotesa Eufrosina Petrescu îl cunoscuse pe Eminescu la teatrul din Cernăuți doar din cele citite prin ziare şi reviste după... moartea poetului. Mai mult şi mai sinistru, aceeaşi doamnă pretinde că: „Pe urmă, altădată, a fost la noi şi Andrei Mureşianu." Or, „pe urmă" înseamnă după 1871, cînd autorul acelui faimos Răsunet,

înschimbat în Deşteaptă-te, române*, era mort de mai bine de... şapte ani! Căci Andrei Mureşanu se născuse la Bistriţa în ziua de 16 noiembrie 1816 şi a murit la Braşov, în ziua de 24 octombrie 1863! Pe cînd Eufrosina nici nu era încă măritată cu preotul din Crasna.*

Alt amănunt: Teodor Ştefanelli mărturiseşte în amintirile sale că Eminescu a venit la Putna, în august 1871, cu cel puţin o săptămînă înainte de ziua hramului: „Cîtva timp înainte de serbare, comitetul aranjator s-a mutat le Cernăuţi ca să poată dirigea de aproape lucrările. Era şi Eminescu acolo, şi ca unul ce cunoştea Cernăuţul aşa de bine, lucra din răsputeri împreună cu comitetul… De la Cernăuţi comitetul se stabili apoi la Putna. Eu am sosit la Putna cu trei zile înainte de serbare. Eminescu sosise cu cîteva zile înaintea mea, avea acu cunoştinţă locală şi mă informa despre toate”. (Ibidem*,* p. 109).

În aceste condiţii, o şedere peste noapte în Crasna era şi necesară şi lesnicioasă. Poetul va fi făcut acolo un popas în calitatea lui de „mădular în comitetul aranjor”, spre a pregăti cele trebuitoare serbării de la Putna şi peste vreme, după moartea poetului, oamenii din sat îşi vor fi adus aminte. Dar coana preoteasă nu precizează dacă Eminescu şi Vasile Morariu veneau de la Putna la Crasna cu misia specială de a li se coace cozonacii – care puteau fi copţi la fel de frumos şi de către o gospodină din Putna – sau erau în drum, cu făina purtată în harabaua cu fîn, de la Cernăuţi la Putna.

Atributul din numele satului, Crasna Putnei*, derivă din faptul că pămîntul şi sufletele din această baştină erau danie domnească pentru Mănăstirea Putnei şi din acest rezid feudal carul de pîine la hramul mănăstirii din 15/27 august 1871 intră în canoanele tradiţiei. Modificarea de mai tîrziu din numele unei părţi a satului,* Crasna-Ilschi*, se lămureşte de la numele arendaşului care a luat în stăpînire pămînturile şi roadele muncii ţăranilor din acest sat. Să mai amintim, şi nu doar în treacăt, ci pentru că ar putea justifica popasul eminescian din august 1871 în Crasna, că din acest sat era şi Vasile Gr. Pop, colegul lui M. Eminescu la liceul cernăuţean. Din păcate, în al său* Conspect asupra literaturei şi literaţilor români *din 1875-1876 sau în altă scriere, Vasile Gr. Pop nu ne-a lăsat nici o*

mărturie în legătură cu serbarea de la Putna. Dar cine ar putea să ne şubrezească presupunerea că, trecînd de la Cernăuţi prin Crasna, Eminescu nu s-a oprit să se odihnească la casa părinţilor lui Vasile Gr. Pop?

Neîndoios, detaliul „peste două zile au plecat şi cozonacii" împinge data popasului eminescian în Crasna cel mai tîrziu miercuri şi joi, 11-12/23-24 august *1871, pentru că, des-ar fi copt cozonacii cu o săptămînă mai devreme, jărtfa culinară a preotesei din Crasna ar fi ajuns la Putna sub înfăţişarea şi duritatea unor bolovani rotunjiţi de apele rîului Suceava. Oareşcît, nu ne putem imagina că Eminescu, venind cu carul îndestulat de la preotul crăsnean, lasă calabalîcul în vadul Sucevei dintre Vicove şi se repede preţ de vreo 15 km spre a-i vedea pe băieţii popii din Costişa. Exclus!*

Cum Eminescu porneşte de la Cernăuţi, unde era încă în ziua de *miercuri, 3/15 august*, prin Crasna – unde stă doar o noapte, poate cea de *joi* spre *vineri, 5-6 august* – şi ajunge la Putna abia *vineri* seară, *6 august*, ar fi de înţeles mărturia lui Ştefanelli că poetul se afla la mănăstire cu cîteva zile, poate trei sau patru, înainte de sosirea prietenului din Siret, în ziua de *joi, 12/24 august* 1871. Ceea ce concordă cu amintirile lui Ioan Slavici, demne de toată crezarea, că poetul ar fi ajuns la Putna în ziua de *vineri* sau în cea de *sîmbătă*, 6-7/18-19 august 1871: „*Eminescu, venit cu vreo opt zile înainte de serbare, a luat şi el parte la toate mulţumirile noastre*."

Într-un cuvînt, dacă Eminescu a stat pînă în ziua de *joi, 5/17 august* în Crasna, oricît ar fi fost el de „nepereche" şi în călătoriile sale, nu putea ajunge totuşi în zilele de *joi-vineri, 5-6 /17-18 august* în casa parohului Ioan Mîndrilă din Rădăuţi şi, cu atît mai lipsit de interes şi logică, în casa fraţilor Isopescu din Costişa. Apoi, un amănunt demn de luat încă în seamă: în paginile pe care Samoil Isopescu le-a tipărit în legătură cu Eminescu, *Momente din viaţa lui Eminescu*, în „Adevărul literar şi artistic", Bucureşti, seria III, an IV, nr. 125, 15 aprilie 1923, p. 5, feciorul preotului din Costişa precizează că „Eminescu locuia la mine, pe Landstrasse-Adamsgasse No. 5, etaj II; era cum zice neamţul *Bettgeher*-ul meu, adică mă învoisem cu dînsul să doarmă într-o odaie cu mine" (şi *nu* într-un pat, cum a

rectificat autorul mărturisirii într-o discuție ulterioară cu Vasile Gherasim (cf. Vasile Gherasim, *Eminescu la Viena*, în „Junimea literară”, Cernăuți, an XII, nr. 10-12, 1923, p. 378) şi nu înainte de serbarea de la Putna, ci abia „din toamna anului 1871, pe la finea lui octombrie, am locuit cu Eminescu… pînă în maiu 1872, cînd a plecat la Berlin”. Ceea ce ar trebui înțeles că pînă în toamna anului 1871, adică înainte cu cel puțin două luni de zile, prietenia dintre Samuil Isopescu şi Eminescu nu era chiar atît de puternică încît poetul să lase de izbelişte treburile de la Putna pentru a se duce în ospeție la… Costişa.

Cu aceste date sîntem însă puşi într-o dilemă rutieră greu de lămurit şi doar logica distanțelor pe cele două drumuri – Cernăuți, Storojineț, Crasna, Vicov şi Putna, însumînd cel mult 70 de km, şi Cernăuți, Hliboca şi Hadikfalva (cu trenul), preț de cel puțin două *oare şi 30 de minute*, de unde încă *5 ore*, pentru cei 40 de km de la Hadikfalva (Dorneşti), prin Rădăuți, pînă la Putna – ne obligă să concedem că genialul poet a preferat să ia calea codrului prin Storojineț, Crasna şi Vicove, pentru a ajunge la Putna în *8 ore* de mers, pe o distanță de cel mult 80 de km, în harabaua cu fîn aromitor decît să facă peste 2 ore cu trenul de la Cernăuți la Hadikfalva (58 km) şi încă vreo 5 ore cu trăsura – alți 40 de km – pînă la Putna. Să mai precizăm că la acea vreme, ca şi în zilele noastre, drumul cu căruța sau cu piciorul, de la Vicovu de Sus la Putna, se scurta mult trecîndu-se prin vadul rîului Suceava în dreptul gării de la Bivolărie.

Ar fi de aşteptat chiar ca Eminescu să fi fost mai încîntat să meargă pe acelaşi drum spre Putna, pe care a mai „ambulat” cîndva, fie însoțindu-l pe profesorul Aron Pumnul în periplul său către mănăstire pentru a împrumuta vechi cărți bisericeşti trebuitoare la întocmirea celebrului *Lepturariu rumînesc* (1862-1864), fie hălăduind singur în primăvara anului 1866 în drumul poetului spre Blaj.

Pînă aici toate bune şi frumoase, dacă n-ar exista un document care dă peste cap amîndouă aceste ipoteze cultural-turistice, ba chiar şi popasul „după unele informații neconfirmate documentar” de la Costişa, căci în ziua de *vineri, 6 august* 1871, Eminescu semnează în Ipoteşti o scrisoare ce va ajunge la adrisantul Titu Maiorescu din Iaşi. Cum actul nu are specificat

stilul calendarului, dacă admitem ziua de *6 august 1871*, stil vechi, adică *vineri*, înseamnă că poetul nu era în acea zi nici la Crasna, nici la Rădăuţi şi nici la… Costişa, cinstiţi boieri dumnilorvoastre! Ci doar la vatra părinţască din Ipoteşti.

După care zi, *sîmbătă, 7/19 august* porneşte de la Ipoteşti la Burdujeni, trece vama la Iţcani, urcă în trenul de Cernăuţi, coboară la Dorneşti (Hadikfalva), năimeşte o căruţă pînă la Rădăuţi sau chiar pînă la Putna, unde susţine Ştefanelli că poetul era prezinte în ziua de *sîmbătă*, cu o săptămînă înainte de ajunul serbării din *duminica de 15/27 august* 1971.

Dacă însă Eminescu, sosit de la Viena la Cernăuţi, în ziua de *20 iulie/1 august* 1871, de unde merge mintenaş la părinţi, îi scrie lui Titu Maiorescu în ziua de *6 august* avînd reminiscenţa *stilului nou* din calendarul oficial de la Viena şi din întreaga împărăţie, atunci putem conveni, fără prea mare cronistică zbatere, că scrisoarea către Maiorescu datează din ziua de *duminică, 25 iulie/6 august* 1971 şi poetul are destulă vreme să parcurgă spaţiul dintre Ipoteşti şi Putna chiar într-o poetică rătăcire pe cele două drumuri şi – de ce nu?, spre slava istoricilor mai puţin drumeţi şi mai mult glumeţi! – chiar pe al treilea, prin satul Costişa. Cu precizarea că, dacă poetului pornit de la Dorneşti, prin Mitoc şi Costişa, Frătăuţii Noi, Bilca şi Vicov pînă la Putna, prin hîrtoapele care trîndăvesc netămăduite de mai bine de două veacuri, cel mai hapsîn drumeţ fiind, i-ar fi trebuit o săptămînă bătută pe muchie! Dacă nu cumva ar bîntui şi astăzi pe-acelaşi drum!

În fapt, drumurile lui Eminescu în vara anului 1871 s-ar putea să fi fost mai puţin încîlcite şi cu ceva repere sigure: de la Viena la Cernăuţi (*luni, 19/31 iulie 1871*), de la Cernăuţi la Mihăileni şi Ipoteşti (unde stă cel puţin o săptămînă, din *20 iulie/*1 august pînă în *29 iulie*/10 august), din Ipoteşti, de iznov, prin Mihăileni, la Cernăuţi (din *30 iulie*/*11 august* pînă în *4*/*16 august*), din Cernăuţi, prin Stoprojineţ şi Crasna, la Putna (între *7*/19 şi *17*/29 *august*), iar de la Putna la Rădăuţi (*18/20 august*), unde n-avea vreme să hodinească şi de unde n-avea rost să plece cu harabaua lui Corlus pînă la Suceava, din moment ce putea lesne lua trenul din Hadikfalva pînă la Iţcani, Burdujeni, Paşcani şi drept la Iaşi, pentru a colecta subscripţiile rămase

„deşerte”, izbăvitoare peste datoriile lăsate la Putna în seama casierului Pamfil Dan.

Prin ce oraşe sau sate moldave va fi peregrinat poetul în disperarea de a stinge datoriile din urma festinului de la Putna nu prea ştim. Ştim doar că paralele au ajuns la destinaţie şi presupunem că Eminescu s-a îndreptat de la Iaşi la Ipoteşti, de unde, înspre sfîrşit de septembrie, va lua drumul, prin Mihăileni, Cernăuţi şi Lemberg, către măjestuoasa Viană, unde pe aranjorii serbării naţionale de la mormîntul lui Ştefan cel Mare îi aşteptau reproşurile şi incriminările…

În sfîrşit, o concluzie s-ar impune: întocmindu-se un inventar cu satele şi oraşele în care au vieţuit în vara anului 1871 prieteni sau cunoscuţi ai poetului, s-ar ajunge la fantasticul rezultat că, pentru a-şi vizita prietenii sau colegii din dulcea Bucovină, Eminescu a călătorit cu… deltaplatfusul inventat de istoricii culturi noastre mitomanizante. Iar dacă am sta să urmărim cu dichis – dar cine-şi mai pune mintea? – pe unde şi cînd ajunge, cine îl găzduieşte şi cum îl omeneşte pe poet în drumul său din august 1871, de la Cernăuţi la Putna şi îndărăpt, spre Ipoteşti sau Viena, am întocmi un hăţiş de drumuri şi popasuri eminesciene mai complex decît itinerariul unei gîze în ţîlindru!

Aşa încît ne oprim în crucea drumurilor şi ne crucim de ce le trece prin cap şi prin pix unor scribi încurcaţi în treburi culturale precum puiul în cîlţi.

Dar poate că n-ar fi rău de precizat cu acest prilej că:

1. Nu orice aşezare în care s-a născut ori a vieţuit un prieten sau un cunoscut al poetului a fost şi loc pentru o cărare sau un popas eminescian!

2. Oricît ar fi fost de nepereche şi în peregrinările sale, Eminescu nu poate fi înzestrat cu parametri dinamometrici ai miriapodelor, chiar dacă investigaţiile sînt făcute de cîte un biolog de seamă!

3. Nici o „placă comemorativă înălţată” sub sfeştania unui sobor de preoţi şi înşurubată sub presiunea unor strîmte „firi vizionare” ahtiate în a-şi împopoţăna baştina cu relicte culturale nu poate suplini documentul probatoriu al faptului istoric!

4. Toate măsluirile hagio-historio-grafice menite a trage spuză nobiliară pe turta unor muritori de sub rînd, pe care Dumnezeirea n-a avut îngăduința de a-i înzestra decît cu ifose, jignesc hodina veşnică şi memoria martirului care în viața de zi cu zi s-a numit şi a iscălit *M. Eminescu*.

Căci orice afirmație ilogică în parşivenia ei, cinstiți boieri dumnilorvoastre, jigneşte gîndirea Dumnezeirii.

Mesajul unei sinteze

Adrian VOICA

Patru dintre profesorii mei de la facultate ocupă în eminescologia actuală un loc important datorită cărților consacrate poetului nostru național. Astfel, Al. Dima, membru corespondent al Academiei Române, „magistrul” – cum îl alintau studenții pentru finețea stilistică şi elevația ideilor –, după scurte sau îndelungi popasuri în antropologia culturală, estetică şi literatura comparată, şi-a impresionat contemporanii prin volumul *Viziunea cosmică în poezia românească* (Editura Junimea, Iaşi, 1982), o carte despre complexitatea motivului cosmic în opera eminesciană. *Sentimentul sideral* declanşat (pe linie romantică) de conştiința interdependenței om-cosmos îi oferea lui Al. Dima acea deschidere spre valorile nepieritoare ale filosofiei, culturii şi artei universale, cu care era atât de familiarizat.

La rândul său, Gavril Istrate – „Domnul Decan” pentru zeci de serii de studenți –, sobru în gândire ca toți lingviştii autentici, ardelean prin naştere dar moldovean prin formație ştiințifică şi umană, a îmbogățit literatura de specialitate cu *Studii eminesciene* (Editura Junimea, Iaşi, 1987) – o carte în care acribia filologică este dublată de o remarcabilă erudiție şi de o logică adesea fără cusur.

Pe de altă parte, acad. Constantin Ciopraga – emblemă incontestabilă a Iaşului cultural contemporan –, hărăzit de zei cu harul reflecției cu substrat poetico-filosofic şi, în egală măsură, cu darul asocierilor literare neaşteptate dar inteligent motivate – a lăsat (al câtelea?) semn major al trecerii sale prin această lume, publicând *Poezia lui Eminescu* (Editura Junimea, Iaşi, 1990), un admirabil volum în care „nostalgia arhetipurilor”

se asociază (sau determină uneori) două dintre caracteristicile acestei creații: *misterul secondat de revelație* şi *transpunerea în registru ideal a sentimentului erotic*.

Dar nu despre aceste valoroase volume intenționăm să vorbim în articolul de față, ci despre cartea intitulată *Pro Eminescu* (Editura Junimea, Iaşi, 2001) aparținând lui Al. Husar, profesorul nostru de *Estetică* şi „maestru” incontestabil pentru toți colegii mei.

Interesant este faptul că *toate aceste apariții editoriale* sunt girate de Editura Junimea din Iaşi – ceea ce constituie încă un argument în favoarea importanței majore pe care „capitala Moldovei” o are în susținerea valorilor autentice ale poeziei româneşti.

* * *

Pro Eminescu de Al. Husar este o sinteză remarcabilă, pe care eminescologia noastră, invadată în ultima vreme de lucrări (nu studii!) nesemnificative, o aştepta cu ardoare. Autorul selectează şi nuanțează acele păreri critice (unele devenite clasice) care au suport ştiințific şi care pot fi demonstrate indiferent de tehnica abordării textului poetic. Înaintea tuturor, pe drept cuvânt, se situează G. Ibrăileanu, care a denumit „Epoca Eminescu” acel nobil segment din cultura/literatura românească ce coincide cu „faza de apogeu a Junimii” (p. 7). Evident, constatarea nu ar avea girul personalității dacă la aceeaşi pagină aceasta nu ar fi urmată de afirmația că Eminescu aduce, în cadrul Junimii, „şuvoaiele unei orientări în direcția primenirii resurselor originale ale artei şi literaturii române pe linia înaintaşilor săi”.

Expresia „pe linia înaintaşilor săi” poate lăsa eventual impresia de ceva „déjà vu”. Dar argumentele lui Al. Husar, acumulate cu răbdarea adevăratului hermeneut, fac diferența între opiniile altora, reținute de istoria şi critica literară, şi cele proprii, născute dintr-o superioară înțelegere a conținutului şi semnificației operei eminesciene în ansamblul său – fie că autorul se referă la poezie, proză sau jurnalistică.

Este explicabil, aşadar, de ce primul capitol al cărţii se intitulează *Eminescu şi programul „Daciei literare”*. Ideile fundamentale susţinute aici sunt preluate şi ilustrate magistral de Eminescu într-o creaţie vastă şi originală, în care *istoria* şi *mitul* se contopesc. Această atitudine faţă de istorie constituie una din tezele cărţii, amplu demonstrată, deoarece pentru poet *istoria* şi *mitul* înseamnă, de fapt, proiectarea *realului* în *imaginar* şi aprecierea acestora pe linie estetică. *Legenda Dochiei*, de pildă, episod din *Panorama deşertăciunilor* sau temă în *Povestea Dochiei şi ursitorile* are acest statut, implicând însă şi folclorul, care presupune o deschidere largă şi permanentă spre tot ce e viu şi autentic în viaţa spirituală a poporului său. Colecţionând doine, bocete, basme în proză, oraţii de nuntă, colinde, proverbe etc. – prin urmare aproape tot ce ţine de latura literară a creaţiei populare –, „Eminescu a descoperit folclorul, condus de un instinct sigur, foarte curând, din adolescenţă, ca o sursă a propriei sale creaţii. L-a utilizat în opera sa, începând cu perioada studiilor la Viena, probabil sub influenţa lui Herder şi a şcolii romantice germane” (p. 13). Al. Husar se raliază astfel opiniei exprimate de Rosa Del Conte, conform căreia „Românitatea lui Eminescu ar consta tocmai din arhaitatea poeziei sale, din alimentarea ei la izvoarele genuine ale tradiţiei autohtone” (p. 14).

Ca şi Kogălniceanu, Eminescu pledează pentru literatura originală, dar nu exclude traducerea operelor a căror valoare fusese validată de timp. Agrea traducerile din Shakespeare, Molière sau Goethe, dar nu şi din Ponson du Terrail sau Eugène Sue, la modă în Franţa acelei vremi. El însuşi a transpus în româneşte pagini semnate de Lenau, Schiller, Heine, Ovidiu ş.a., atrăgând astfel atenţia asupra literaturii de calitate, care poate fi ea însăşi un ferment benefic al creaţiei proprii. Cu N. Iorga – pe care-l citează adesea – Al. Husar se întâlneşte în sublinierea acestei idei. Dar autorul studiului care face obiectul acestor rânduri merge mai departe, concluzionând ferm că „Eminescu e cel dintâi scriitor român în opera căruia programul «Daciei literare» se realizează plenar” (p. 17).

*
* *

În articolul *Noi teme ale criticii eminesciene* (1949), T. Vianu afirmase că Eminescu este „ultimul mare romantic european". Completându-l, Al. Husar nuanţează opinia acestuia, unanim acceptată, în sensul că acesta nu este numai un poet romantic, deşi abordează teme şi utilizează procedee specifice romantismului (subiectivism exagerat, tendinţa continuă spre meditaţie, prezenţa contradicţiilor şi a resemnării etc.), ci unul în egală măsură modern, deoarece „creaţia sa transcende estetica romantismului şi răspunde unor noi tendinţe ale vremii" (p. 25-26). Astfel încât alte comparaţii devin posibile, iar Al. Husar, cu avântul său specific, nu scapă ocazia. „În acelaşi timp – afirmă acesta –, cântăreţ al Comunei, ca un Rimbaud, şi al propriului său geniu, ca un Vigny, fin şi subtil artist al cuvântului, de perfecţiuni parnasiene şi sonorităţi demne de un Verlaine – perfect sincronic în epocă – el trece triumfător prin simbolism (simboliştii români şi-l revendică) şi deschide calea unor poeţi ca L. Blaga şi T. Arghezi, e întâmpinat de poeţii avangardei ca unic, incontestabil clasic al lor, depăşind veacul său" (p. 26).

Giacomo Prampolini îl considerase pe Eminescu „unul dintre cei mai semnificativi poeţi romantici din Europa" (p. 27), iar Rosa Del Conte vedea în el „cel mai mare poet român al secolului trecut". Exegeta italiană afirma, în aceeaşi frază, că autorul *Luceafărului* este „unul din principalii exponenţi ai romantismului european, în accepţia largă şi nu în aceea de simplu curent literar" (*loc. cit.*). Departe de a-i contrazice, consemnând judecăţile de valoare ale acestora, Al. Husar aduce argumente noi, de o certă valoare documentară, privind modernitatea poetului. Astfel, la p. 33 Eminescu este considerat un protocronist de marcă al *versului liber*: „Versul liber apare la noi, cu Eminescu, înainte cu cel puţin un deceniu" – având în vedere că *Les Palais nommades* de Gustave Kahn, primul volum de versuri libere, este publicat în 1887.

Totuşi, poeziile emiensciene în versuri albe au fost păstrate mult timp în manuscrise, încât procronismul său este potenţial şi nu real, iar versurile lungi fără rimă (din *Mitologicale*, de pildă) încearcă să imite hexametrul dactilic, cultivat în versificaţia antică. În acest tip de vers *nu exista rimă*.

Încercările lui Eminescu nu sunt decât parţial realizate, punând în evidenţă şi alte structuri ritmice ternare decât cele dactilice, specifice hexametrului antic. Dar această constatare nu impietează cu nimic opinia rezumativă a exegetului, valoroasă în esenţa ei. „Eminescu – susţine autorul –, pe de o parte, fortifică tradiţia versului românesc, pe de alta [în postume, n.n.] răstoarnă, sparge el însuşi tiparele acestei tradiţii, anunţă o nouă tradiţie. Şi poate că din acest punct de vedere, postumele sale, a căror importanţă în istoria poeziei române creşte cu atât mai mult cu cât anunţă evoluţia ei viitoare, – anticipă forme cărora Eminescu le este – intenţionat sau nu – un precursor” (p. 33).

Pentru a preîntâmpina eventuale reacţii adverse, autorul îşi nuanţează puţin afirmaţiile, notând: „Multe din manuscrisele sale, nici contemporanii săi, nici avangardiştii primelor decenii ale veacului nostru nu le-au cunoscut. Dar că Eminescu vine în întâmpinarea lor, sub aspect cronologic, anticipând, cu o forţă de nebănuit, unele modalităţi sau formule previzibile chiar în antumele sale, nu putem contesta. Încât, în mod explicabil, acest «ultim romantic», paradoxal precursor al celor mai îndrăzneţe formule ce apar timp de un veac după moartea sa în poezia noastră, este un steag al poeziei de avangardă şi avangardiştii au fost în mod surprinzător printre cei mai frenetici admiratori ai poetului nostru” (p. 37).

Aşa încât, în context, vorbele rostite cândva de poetul italian contemporan Giuseppe Ungaretti capătă conotaţii şi mai profunde: „Eminescu este precursor al câtorva ipostaze fundamentale ale poeziei din sec. XX” (p. 38).

*
* *

Şi totuşi, indiferent de unghiul din care priveşte hermeneutul opera eminesciană, legăturile acesteia cu folclorul apar ca un prim-plan statornic. De la influenţa directă, până la decantările cu substrat filosofic şi similitudini percepute ca prag superior al artei, Al. Husar ne oferă în capitolul *Luceafărul şi Meşterul Manole* o analiză subtilă, bazată pe nuanţe, evidenţiind nu o dată sensuri noi în ordine estetică. În cele două capodopere: una aparţinându-i lui Eminescu, cealaltă creatorului

anonim, Al. Husar surprinde raporturile omului de geniu cu lumea. Căci atât Hyperion cât şi Manole atentează la „armonia lumii”, căutând să modifice legi eterne, dând dovadă, în ultimă instanţă, de „un eroism al renunţării la viaţă” (p. 45). Artistul de geniu „nu se dăruie divinităţii, ci-şi dăruie divinitatea” (*ibidem*) – formulare prin intermediul căreia stipulează statutul creatorului autentic, el însuşi învăluit în misterul specific forţelor supranaturale, deşi polii universului în care se mişcă cei doi par să apropie, dar şi să îndepărteze „steaua poetului” de „arborele anonim din poezia poporană” (p. 44). Pe de altă parte, atât pentru Hyperion cât şi pentru Manole, prin creaţie se prelungeşte „drama izolării în afara marginilor liniştite ale vieţii” (p. 47). Dintre deosebirile posibile, notabilă este una de atitudine existenţială: „Luceafărul aspiră la ceea ce Manole renunţase” (p. 48), deşi „în esenţă, ambele poeme interpretează în acelaşi sens destinul geniului” (p. 49).

*

„Exegeţii admit” este o formulare întâlnită adesea în cartea lui Al. Husar. Aşa, de pildă, vorbind despre ideile platoniciene existente în *Luceafărul*, acesta le preia din scrierile unor reputaţi eminescologi: Cezar Papacostea, Grigore Scorpan, Tudor Vianu şi Liviu Rusu – dar nu pentru a le inventaria, ci pentru a le nuanţa creator, deosebindu-se astfel de precursorii săi. Delimitarea nu este însă brutală, ostentativ afişată, ci se menţine constant la nivelul unei înalte aprecieri a muncii înaintaşilor, demni de toată admiraţia noastră pentru modul în care s-au aplecat asupra textului eminescian.

Dar aceasta nu înseamnă că abordările noi, eventual mai aplicate şi, se înţelege, cu nuanţări interpretative semnificative, nu sunt posibile. Se argumentează (suplimentar) importanţa titlului cărţii (*Pro Eminescu*), fiindcă un asemenea scop este urmărit de fiecare re-citire a poetului nostru naţional. În cazul lui Al. Husar, comentariul strofei: „Străin la vorbă şi la port / Luceşti fără de viaţă, / Căci eu sunt vie, tu eşti mort / Şi ochiul tău mă-ngheaţă” se axează pe o idee care pune în lumină fineţea, dar şi acuitatea sa hermeneutică: „Răsturnând astfel

schema idealistă, poetul inversează – pe acest plan – relația dintre lumea reală şi lumea esențelor, atribuie viață în fond lumii sensibile (care nu e un fel de vis, de aparențe, de umbre, ca la Platon), şi moarte, aşa zicând, lumii inteligibile, pune adică în prim-plan lumea sensibilă, ca fiind lumea reală, viața opusă morții" (p. 57).

Micile retuşuri, emendările la nivelul ideilor nu-i ocolesc nicidecum pe aceşti stâlpi ai eminescologiei. Căci ştiind să citească şi dincolo de rânduri, Al. Husar atribuie cuvintelor şi alte semnificații decât cele îndeobşte cunoscute, sugerând că nimic nu trebuie preluat fără discernământ. Pentru că în ultima vreme, mai ales – de fapt ne repetăm –, „eminescologi" iviți din neant susțin cele mai fanteziste teorii cu privire la viața şi opera poetului nostru *nepereche*, fără să aducă argumente convingătoare şi, mai cu seamă, fără să le probeze suficient pe cele considerate esențiale. Al. Husar pledează astfel (chiar indirect!) pentru ipotezele credibile, adâncind un univers socotit cunoscut, dar, în fond, insuficient explorat. Asupra acestui aspect părerile hermeneuților coincid, cu toate că rezultatele interpretării diferă valoric.

*

Spiritul de sinteză, cu totul remarcabil, se observă mai ales în *reinterpretarea* poeziei *Mai am un singur dor*, prilejuindu-i exegetului o nouă întâlnire cu folclorul, sublimat de data aceasta (prin asociere) cu versurile şi filosofia *Mioriței*. Pentru a răspunde la întrebarea *de ce* Eminescu recurge aici la conturarea unui tablou insolit (cu virtuți suprarealiste, am spune) prin aglomerarea unor elemente disparate, apropiind *marea* de *codrii de brazi*, de *izvoare* şi *teii* bătrâni, Al. Husar cere sprijinul unor valoroşi cercetători literari (G. Călinescu, Rosa Del Conte, Alain Guillermou etc.), dar şi al unui filosof al culturii (Lucian Blaga) şi al unui etnolog (P. Caraman). Însă răspunsurile sunt parțiale. Însumarea lor, coroborată cu spiritul de sinteză husarian ne oferă un răspuns credibil, după ce, în prealabil, fiecare element fusese pus sub lupa unei analize minuțioase. Exegetul ajunge astfel la concluzia că „elementele

naturii care apar recurent în opera sa, care constituie un fundal al eroticii sale, al liricii filosofice a poetului nostru – se constituie aici într-o superbă sinteză, ca într-un spațiu intim, moral al poetului” (p. 72). Dar „în acest spațiu varietatea elementelor imanente întregii sale creații: muntele, marea, dealurile cu vegetația lor; brazi, tei, liane, aparent inconştiente, coexistă într-o unitate deplină, care devine o sinteză personală a poetului, spațiul său emblematic” (*ibidem*). Pe de altă parte, cele patru elemente primordiale ce compun spațiul cosmic (pământul, apa, aerul şi focul) sunt provocate la un dialog continuu, poetul simțindu-se integrat, datorită lor, „într-un cosmos viu, organic organizat” (p. 78).

Cu toate acestea, chiar dacă pot fi semnalate deosebiri de detaliu (dar nu de esență!) între *Mai am un singur dor* şi variantele sale, permanentă rămâne ideea că „eul poetic transcende eul empiric, supraviețuindu-i în deplină unitate cu viața care continuă în jurul său…” (p. 82), făcând din aspirația lui Eminescu spre Absolut o cerință vitală.

*

Pentru reinterpretarea conceptului „dor eminescian”, Al. Husar pleacă de la definiția *dorului* dată de L. Blaga, exprimând „orizontul ritmic, infinit ondulat, setea de-a depăşi orizontul închis al văii sau al dealului”. Având ca model *Spațiul mioritic*, în *Pro Eminescu* Al. Husar reia şi îmbogățeşte această definiție, considerând că „dorul apare din nevoia adâncă de integrare în univers” (p. 83), fiind în acelaşi timp „o stare sufletească de altitudine morală şi spirituală uneori inefabilă, având vibrații, nuanțe şi ipostaze infinit variabile” (p. 84).

Pentru Eminescu, *dorul* nu este propriu numai omului, ci şi naturii şi materiei cosmice. Altfel spus, sentimentul depăşeşte granițele umane, devenind universal. Ca „elevație specific eminesciană” şi ca sinteză în planul afectelor, acesta apare în *Mai am un singur dor* în toată complexitatea şi măreția sa. Căci poetul doreşte ca toate elementele firii care l-au impresionat în scurta sa viață să-l însoțească şi după moarte. Această idee este o *prelungire* a filonului filosofic din *Miorița*, fiind de fapt tot o

sinteză, realizată în consens cu gândirea populară cea mai înaltă: acceptarea senină a morții, credința că ea poate fi un nou început. Comentând finalul acestei poezii, Al. Husar afirmă inspirat: „El se întâlneşte aici la un pol cu poetul popular, la celălalt pol cu sine însuşi, în spiritualitatea unui popor care-şi află aici o nouă scară a valorilor, potențată de experiența sa din Miorița” (p. 93).

*
* *

Alte studii, cum ar fi: *Eminescu şi cultura germană*, *Eminescu şi teatrul* se referă la epoca de formare intelectuală a poetului devenit simbolul spiritualității româneşti, la impactul acestuia cu filosofia germană, dar şi cu ideile politice atât de vii în Transilvania vremii sale privind autonomia acestei provincii româneşti sau la rolul teatrului în cultivarea morală şi spirituală a unui popor.

Datele ştiute din cercetările anterioare consacrate problemelor enunțate sunt supuse unei evaluări noi. În viziunea lui Al. Husar, de exemplu, filosofia germană este înzestrată cu o dimensiune neremarcată încă şi anume cea *formativă*. Important este însă – consideră autorul studiului citat – „nu atât faptul că Eminescu s-a ataşat sau nu de un sistem filosofic, cât faptul că el intră în contact cu un mod de a gândi sistematic, îşi organizează un «cap filosofic», aceasta însemnând şi o metodă de lucru şi un punct de vedere în direcția unei concepții organice privind viziunea de ansamblu a lumii ca *Weltanschauung*…” (p. 103). Iar în *Eminescu şi Transilvania*, autorul menționează: „Ceea ce n-a constituit încă obiectul unor studii atente […] e perspectiva din care privea Eminescu problemele vremii, adică dezbaterile care aveau loc în epoca sa în Transilvania, în toiul acelei lupte naționale ce izbucnise în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Imperiul Habsburgic” (p. 111). Istoric mai întâi prin formație academică, dar în egală măsură estetician şi hermeneut literar, Al. Husar propune celor interesați (sub formă de sugestii) concluziile sale atât de pertinente, a căror dezvoltare s-ar putea solda cu studii valoroase.

*
* *

În *Eminescu şi teatrul*, ca şi în *Concepția despre artă a lui Eminescu*, Al. Husar atrage atenția atât asupra precocității opiniilor legate de dramaturgia națională, cât şi a sintezei ideilor despre literatură şi artă exprimate de-a lungul anilor de poetul nostru nepereche.

Valorificând o idee conținută în *programul* „Daciei literare", Eminescu subliniază că „o literatură sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decât determinată ea însăşi, la rândul ei, de spiritul acelui popor" (p. 138). Eminescu leagă astfel literatura şi arta de *realitate* şi *popor*, realizând o unitate ideală cu numeroase trimiteri posibile la creația sa. Acest aspect definitoriu al concepției eminesciene despre literatură şi artă impune o idee pe care Al. Husar o reliefează cu pregnanță: „Ceea ce apreciază Eminescu în artă e viața, nu o idee abstractă şi – remarcăm – nu orice viață, ci în primul rând viața poporului" (p. 139). Individualismul romantic, preocupat mai ales de *sinele poetic*, era depăşit încă o dată.

*

Bun cunoscător al doctrinelor filosofice şi al meandrelor acestora, Al. Husar discerne între ceea ce este (sau nu) hegelian în viziunea lui Eminescu, urmăreşte relația dintre etic şi estetic sau dintre fond şi formă, cu repercusiuni majore în literatură şi artă. Concepută astfel, gândirea eminesciană are „coerență lăuntrică", iar ideile sale de bază devin „axele unui sistem" de o complexitate apreciabilă.

O teză pe care poetul însuşi o considera punct cardinal al sistemului său este analizată în capitolul *Sensul civilizației în gândirea lui Eminescu*. În accepție filosofică, termenul *civilizație* semnifică „sensul activ al culturii" şi „vocația universală a omului" (p. 145). Considerând că „fiecare popor îşi are civilizația sa proprie", Eminescu admite diversitatea lor, ca şi aportul acestora la patrimoniul universal. Modernitatea gândirii sale cu privire la civilizație, prin alăturarea cuvintelor „cultură" şi „economie" – atât de insistent subliniată în multe articole din

„Timpul" – denotă o înțelegere superioară a mecanismelor care reglează viața unei societăți. Cu bună dreptate el relevă rolul muncii în crearea unei civilizații economice autentice, importanța echilibrului necesar între *producție* şi *consum* fiind o idee nu numai remarcabilă, ci cu totul actuală. Între *economie* şi *cultură* există o interdependență naturală care trebuie respectată şi care explică gradul diferit al civilizației popoarelor. Emanând din gândirea unui poet, Eminescu – afirmă Al. Husar – „are asupra civilizației o viziune de-o amploare aproape unică în Europa" (p. 149).

Clarviziunea lui Eminescu în probleme prea puțin poetice este excepțională – şi Al. Husar se grăbeşte să reproducă pasaje din „Timpul", ca şi cum ar reține o frază sau mai multe dintr-un ziar actual. Iată un asemenea fragment: „Important este, în acest sens, echilibrul dintre consum şi producție. E grav când se consumă mai mult decât se produce" (p. 147).

Mergând pe linia unei interpretări vizionare, Eminescu substituie *civilizației* „formele fără fond" pe care T. Maiorescu le aplicase în special *literaturii*. Aşadar, formele civilizației apusene introduse la noi, fără discernământ, nu creează, la rândul lor, decât – cel mult – un simulacru de civilizație, cu urmări greu de controlat.

De asemenea, ideea necesității industrializării, despre care Eminescu vorbea într-un articol din 1882, publicat (se înțelege) tot în „Timpul", îi permite lui Al. Husar să atragă atenția, pertinent ca totdeauna, asupra unui alt aspect mai puțin cunoscut al gândirii eminesciene. Poetul – constată Al. Husar – „îşi exprima, nu o dată, convingerea sa că «nu trebuie să rămânem popor agricol, că trebuie să devenim şi noi nație industrială, măcar pentru trebuințele noastre»" (p. 153).

Subliniem cu acest prilej că, în considerațiile sale, Al. Husar adoptă optica cercetătorilor care nu despart flagrant *poetul* de *ziarist*. Dimpotrivă. Cele două ipostaze majore în care s-a aflat Eminescu explică (în mod necesar, am spune) complexitatea personalității sale, forța geniului său creator, capacitatea acestuia de a privi în perspectivă – o perspectivă ce abia astăzi poate fi judecată la justa ei valoare.

*

Şi în alte capitole ale cărţii se pune accent pe *modernitate* şi *originalitate*. În *Problematica timpului la Eminescu*, de exemplu, exegetul distinge două aspecte fundamentale ale temporalităţii, vizibile mai ales în creaţia sa în proză. Timpul este astfel privit diferit. El poate fi *interior*, adâncul conştiinţei, ca în *Sărmanul Dionis*, sau *exterior*, obiectiv, uşor de identificat în problematica prezentului în *Geniu pustiu*. Prin cele două scrieri în proză, Eminescu realizează saltul de la timpul memorării şi fanteziei (având prin urmare un pronunţat caracter subiectiv) la cel obiectiv, specific epocii sale.

În alte articole: *Janus Bifrons*, *Spre omul Eminescu*, *Cine este Eminescu?* (preluând întrebarea patetică pusă cândva de G. Ibrăileanu însuşi în încercarea de a explica marea complexitate a gândirii poetului) şi *Arhetipul poetului*, Al. Husar avansează idei memorabile, pe linia celei mai moderne interpretări. El ajunge astfel la concluzia că Eminescu-poetul pune în evidenţă „o copleşitoare, uriaşă personalitate creatoare" şi că „epuizând rangul tuturor experienţelor [...] acesta a mers mai adânc şi mai departe, în zonele incendiare ale vieţii, decât oricare alt poet din vremea sa" (p. 233).

Astfel încât, în capitolul *Un nou Eminescu*, Al. Husar, aflat la finalul unei exegeze valoroase, putea să noteze că „Eminescu e sinteza realităţii şi a gândirii neamului în veacul al XIX-lea" (p. 269).

Ca un corolar, în articolul *Eminescu în conştiinţa europeană*, autorul amplifică această judecată de valoare. Receptată cronologic, „opera poetului care avea şapte ani în anul morţii lui Heine şi opt în anul apariţiei primei ediţii a *Florilor răului* a lui Baudelaire se confruntă cronologic cu opera lui Rimbaud, dar rolul ei pentru român este cu totul deosebit" (p. 281).

„Deosebit" înseamnă originalitate, maturitate în gândire şi modernitate, într-un demers critic pe care Al. Husar îl face cu multă convingere şi aplomb, conştient de faptul că întreprinderea sa este o sinteză necesară în eminescologia actuală.

Misterele unei broşuri

Adrian VOICA

Semnând o nouă carte despre Eminescu, I. Filipciuc îşi pune talentul scriitoricesc şi acribia critică în slujba unei idei a cărei rezolvare ar îmbogăţi istoria noastră literară cu o pagină de referinţă. Căci tot despre *începuturi* este vorba şi aici – dar nu despre cel biologic, la care se referise în articolul *Cristelniţa de la Uspenia* din volumul *Înspre alt Eminescu* (Editura Augusta, Timişoara, 1999), ci despre debutul literar, ocazionat (în iarna lui 1866) de moartea, la Cernăuţi, a profesorului său Aron Pumnul. Astfel încât *Lăcrimioarele învăţăceilor... şi Eminescu* (Biblioteca „Mioriţa", Câmpulung Bucovina, 2001) devine cel mai autorizat şi cel mai complet studiu dedicat problemelor numai parţial rezolvate privind începuturile literare ale poetului nostru naţional.

Apelând la sistemul *cercurilor concentrice* – cum bine observa Constantin Cubleşan în articolul consacrat acestui studiu în volumul *Eminescu în reprezentări critice* –, „focalizarea finală asupra punctului ţintit" (care coincide cu participarea efectivă a lui Eminescu la apariţia broşurii) se face „după obiceiul de a se apropia de *subiect* prin cercuri largi, concentrice, de pe orizonturi ce par, la o primă vedere, mult prea extinse…"[1].

*

Încă din prima pagină a cărţii, I. Filipciuc se referă la problema-cheie a demersului său critic – şi anume la prima fază a debutului literar al „privatistului M. Eminoviciu". Înainte aşadar ca Iosif Vulcan să-i schimbe numele acestuia în „Emi-

nescu”, însoțind debutul său în numărul 6 al „Familiei” (25 februarie/9 martie 1886), el publicase deja în broşura *Lăcrimioarele învăţăceilor gimnăsiaşti la mormântul prea iubitului lor profesoriu Aron Pumnul răpăusat într-a 12/24 ianuarie 1866*. Numeroase, întrebările potențiale cărora încearcă să le răspundă I. Filipciuc sunt rezumate astfel de autor: „în ce împrejurări apare inițiativa tipăririi unei broşuri închinate memoriei profesorului Aron Pumnul; care a fost mandatul urmat de inițiatori şi deopotrivă de către învățăceii semnatari ai poeziilor din broşură; a cui a fost ideea editării acestei broşuri omagiale şi cine ar fi îngrijitorul propriu-zis al ediției; cine sunt cei şapte semnatari ai textelor din broşură şi ce vad şi-au brodit ulterior fiecare în literatura română sau germană; şi, mai cu seamă, ce semnificație are *lăcrimioara* privatistului M. Eminoviciu în cartea destinului său poetic” (p. 5).

*

În primul capitol al cărții, intitulat *Rezervația naturală de arhangheli*, I. Filipciuc, având vocația amănuntului şi a întrebărilor neaşteptate care plasează realitatea descrisă într-un perimetru mult mai larg decât cel bănuit, îşi impune bariere suplimentare a căror trecere presupune o voluptate care lasă adesea în umbră adevăratul demers critic. Această atitudine manifestată constant față de obiectul investigației sale are ca scop, în ultimă instanță, cercetarea sa exhaustivă. Fiindcă I. Filipciuc ambiționează să pronunțe un cuvânt definitiv în chestiunile pe care le abordează. Aşadar, pentru a elucida raporturile dintre *maestru* şi *învăţăcelul* acestuia, I. Filipciuc se opreşte cu interes şi neastâmpăr intelectual asupra unor probleme adiacente. „Spre a ne da seama din ce motive şi în ce condiții căminarul Gheorghe Eminovici îşi dă feciorii, între care şi pe cel de-al şaptelea băietan, Mihail, la şcolile din Cernăuți, ar trebui să ştim câteva lucruri esențiale atât despre Bucovina, pământul românesc intrat în spațiul administrativ politic al Imperiului Austriac începând cu primăvara anului 1775, cât şi despre capitala acestui ținut, oraşul Cernăuți, unde feciorii stolnicului Vasile Juraşc din Joldeşti şi-au făcut cândva studiile

iar fetele aceluiaşi se vor fi preumblat pe stradele pavate, prin cele dughene cu straie şi odoare vieneze ori pe la oareşicari petreceri boiereşti” (p. 9).

Acest citat sugerează ambivalența demersului critic, îndreptat deopotrivă spre *real*, la care se ajunge printr-o investigație documentară adecvată, cât şi spre *imaginar*, posibil exclusiv prin talentul scriitoricesc al autorului. Aflăm, astfel, care au fost rațiunile anexării Bucovinei de către Imperiul Austriac, dar şi amănunte semnificative despre starea drumurilor bucovinene, construcția caselor – țărăneşti şi boiereşti, deopotrivă etc. Nu lipsesc nici referiri la trăsăturile morale ale bucovinenilor, care gravitează între „lene”, „umor natural”, „şiretenie” şi „minciună” – după cum se specifică în unele scrieri din epoca respectivă, concepute, fireşte, în germană.

În 1875, cu prilejul centenarului alipirii Bucovinei la Imperiul Austriac, Karl Emil Franzos, coleg cu privatistul Mihail Eminoviciu, face un fel de bilanț al agriculturii bucovinene, exprimat în „merțele” produse de aceasta la grâu, porumb, ovăs, hrişcă etc. Aparent, datele statistice de acest gen nu au o însemnătate prea mare pentru tema fundamentală a scrierii lui I. Filipciuc. Dar investigațiile de tip arhivistic, menite să ilustreze cât mai fidel epoca respectivă îi oferă lui I. Filipciuc platforma ideală de la înălțimea căreia poate analiza *contextul* în care se dezvoltă aproape anarhic, viguros din întâmplare, fenomenul cultural autohton.

Poate nu e lipsit de interes să menționăm faptul (reținut, fireşte, de autorul studiului) că Ioan Budai-Deleanu, într-o intervenție în limba germană (în traducere: *Scurte observații asupra Bucovinei*), menționa în 1803 un adevăr încă nealterat, deşi condițiile socio-politice s-au schimbat radical: „Bucovina [prin extensie, citeşte «România», n.n.] pare a avea soarta de-a avea în fruntea sa tot ce-i incapabil, imoral şi egoist în monarhia întreagă. Aceşti domni […] se cugetă numai la îngrăşarea pungii lor…” (p. 15). Tristă realitate, înfricoşătoare şi revoltătoare moştenire. (Aduse la zi, vorbele acestea au ca esență acel „prezent continuu” care apare atât de des în opera de maturitate a lui Eminescu.)

Dar, deocamdată, pe I. Filipciuc îl interesează evocarea spațiului bucovinean „cultural-politic şi economic în fierbere”, în care „dulcea mamă Raluca şi Gheorghe Eminovici [hotărăsc] să-şi trimită băieții, văzându-i cu destulă învățătură de minte, şi la învățătură de carte. Aşa se face că între frățânii Eminoviciu, cel din urmă, Mihail, va fi cel dintâiul, nu în clasă, nu în şcoală, nu în Bucovina şi nu în Principatele Române, ci sub bolta înstelată a culturii şi poeziei române din toate timpurile” (p. 23).

Istoria zbuciumată a Bucovinei a cunoscut trei mari etape, enumerate şi clasificate de autor în funcție de particularitățile acestora. I. Filipciuc explică astfel psihologia lui Eminescu, dar şi a altora, nu neapărat intelectuali de marcă, născuți pe aceste meleaguri. Prima se confundă cu alipirea Bucovinei la Imperiul Austriac (1775), a doua cu revenirea provinciei în hotarele statului românesc (1918), iar a treia corespunde raptului sovietic din 1945. Deşi Eminescu nu a cunoscut decât un fragment din istoria Bucovinei, el rămâne concludent pentru schimbările produse la nivel politic şi economic, dar şi cu repercusiuni majore asupra mentalului colectiv, insuficient investigat. „Într-o bună zi – afirmă I. Filipciuc – ar trebui făcut răbojul acestor trei îndărăptări la care a fost supusă Bucovina spre a se aprecia câştigul: dacă acest câştig mereu unilateral şi în urma unor îndelungi suferințe umane rămâne doar material-economic, atunci poporului de aici nu-i mai surâde nici un viitor” (p. 25).

La Cernăuți, liceul cu predare în limba germană – Landsgymnasium – a fost înființat în 1808, operațiune „impusă de expansiunea coloniştilor germani în Bucovina şi nu din grija statului austriac pentru cultivarea populației române băştinaşe, majoritare şi principala producătoare a bunurilor de care avea nevoie curtea imperială şi burghezia austriacă” (p. 28). Ideea este confirmată de compoziția eterogenă a primei clase a gimnaziului cernăuțean. Aceasta cuprindea 8 germani, 10 români, 3 polonezi, un ucrainean, un armean şi „un şcolar cu naționalitatea neprecizată” (p. 29) – probabil un evreu. Disciplinele erau predate în germană, dar şi în latină – în clasele superioare. Abia în 1849, în urma unui memorandum conținând doleanțele populației majoritare se înființează o catedră de limba română, a

cărei conducere îi este încredințată lui Aron Pumnul, prestigios profesor transilvănean, cu studii teologice la Blaj.

Informațiile furnizate de I. Filipciuc, pasionat cercetător al arhivelor şi documentelor de tot felul, au o poezie a lor, înțeleasă şi apreciată mai ales de cei care posedă un simț aparte al acumulărilor temporale încrustate în lucruri şi date – aparent nesemnificative. Autorul menționează astfel că pentru postul ocupat în final de Aron Pumnul au fost înscrişi inițial cinci candidați, unii retrăgându-se din diferite motive. Înfruntarea decisivă avea să se dea între Aron Pumnul – autorul tezei *Scurtă privire asupra istoriei limbii româneşti* – şi Teoctist Blajeviciu, semnatarul unei lucrări intitulate *Dezvoltarea limbii româneşti în diversele răstimpuri*. Cum metoda referatelor funcționa şi atunci, lui Alexandru Hurmuzachi i-a revenit sarcina să dea verdictul, concretizat în *Părere asupra elaboratelor domnilor candidați*, datând din 12/24 ianuarie 1849. El menționa că numai un român cultivat, dublat de un mare patriot putea duce la bun sfârşit această acțiune mesianică. I. Filipciuc rezumă astfel motivele care l-au legat definitiv pe viitorul profesor al privatistului M. Eminoviciu de oraşul culturii bucovinene: „Într-un cuvânt, idealul luminării şi al unității poporului român l-a ținut pe Aron Pumnul la Cernăuți” (p. 32).

Din păcate, cortina s-a lăsat destul de timpuriu peste spectacolul nu lipsit de dramatism al vieții acestui „luminător al neamului”. Rememorarea literară a morții şi înmormântării lui Aron Pumnul, produsă după tipicul locului şi momentului istoric, îi facilitează lui I. Filipciuc desfăşurarea forțelor sale scriitoriceşti în pagini memorabile. Ca şi în scrierile anterioare, I. Filipciuc îmbină – repetăm – în mod fericit calitățile de cercetător pasionat, atent la orice detaliu care poate deveni expresiv, cu potențele sale scriitoriceşti, numeroase şi totdeauna revelatoare. Hotarul dintre real şi imaginar se estompează aşadar nu o dată, lăsând să răsară tablouri de o mare prospețime, credibile nu numai prin elementele reale conținute, ci şi prin forma artistică pe care acestea o îmbracă. Iată, de pildă, cum începe autorul descrierea zilei în care a murit Aron Pumnul: „În ziua de miercuri, 12/24 ianuarie 1866, soarele intrase de trei nopți în Zodia Vărsătorului iar luna se isca subțire

ca o muchie de cădelniță argintată prin iniștea norilor; era o dimineață geroasă, cu un Crai Nou limpede tremurând peste zăpezile din jurul Cernăuților și peste lespezile aburite ale Prutului, dinspre răsăritul de unde Soarele se ivi întunecat roșietic… În calendarul anului, această zi de miercuri era închinată Diaconiței Tatiana, martiră" (p. 39).

Talentul de prozator autentic reiese mai ales din paginile consacrate pregătirii celui decedat pentru înmormântare, ca și descrierea plecării convoiului funebru spre locul de veci. Totul este făcut cu atâta precizie, încât *imaginarul* împrumută calitățile *realului*, făcând din I. Filipciuc un potențial martor al tristului eveniment. Oricum, scena părăsirii definitive a spațiului cunoscut și plecarea lui Aron Pumnul pe „ultimul drum" constituie un moment concludent pentru arta acestui scriitor. O reproducem fragmentar: „La ieșirea din curtea răposatului s-a făcut și întâiul pod, imediat ce carul mortuar a trecut poarta și a cârmit spre dreapta, oprindu-se ca și cum boii, răsuflând lungi fuioare de abur cald, s-ar fi îngăduit spre a prinde puteri pentru a lua pieptiș dâmbul care suie până la drumul ce intră în oraș venind de la Cuciurul Mare. Cei doi buciumași din fruntea convoiului au dat glas de jale peste șirul nesfârșit de școlari cu coroane de flori din hârtie colorată înmuiată în ceară; oamenii cu praporii de care flutură ștergare albe cu înflorituri, arhanghelii Mihail și Gavril, Sf. M. Gheorghe și Dumitru, cu chipurile și straiele învăluite în marame albe de promoroacă; soborul de preoți îmbrăcați în odăjdii; țăranul din fața saniei, îmbrăcat în mintean lung, cu cușma în mâna stângă și cu harapnicul sub braț, pentru a conteni pasul celor doi boi bălani care se opintesc sub jugul trăgând sănioarele cu sicriul răposatului, așezat pe pomosina sănioarelor străjuite în cele patru colțuri de câte un brad" (p. 46).

Ca și cum tabloul n-ar fi complet, autorul insistă, apelând la noi amănunte pentru a întări impresia de precisă, exactă descriere: „Apoi, la aproape douăzeci de pași, în colț cu ulița care coboară din stânga, la vale, ca din întâmplare s-a făcut altă stare, ca și cum vitele din jug s-ar fi oprit pentru a cârmi spre stânga, pe stradela pe care profesorul Aron Pumnul obișnuia să

meargă şi să vină de la gimnaziu, în ultima vreme cu o birjă năimită anume, din pricina bolii şi a slăbiciunii" (*loc. cit.*).

Din cortegiul descris cu lux de amănunte nu putea lipsi Mihail Eminoviciu. Perspectiva se schimbă dintr-o dată, deoarece „gimnasiastul" respectiv este menționat cu un statut prea puțin vehiculat (sau deloc) în studiile eminescologice. De această dată, afirmațiile lui I. Filipciuc necesită cercetarea lor riguroasă (alt fel spus confruntarea cu documentele parcurse), deoarece tărâmul pe care pogoară autorul exclude din start orice contribuție a ficțiunii sale. Interpretarea pasajului respectiv nu lasă nici un dubiu în acest sens: „Condica parohiei ortodoxe ce ține de Biserica Sf. Nicolai, unde în seama preotului Leon Popescu, profesorul Aron Pumnul şi-a înregistrat, în anul 1858, însemnarea «Copil de suflet, Mihail, 1858», ar putea fi un document asupra raporturilor mai speciale dintre profesor şi învățăcelul Mihail Eminoviciu, venit în septembrie 1858 la şcolile din Cernăuți" (p. 47).

*

Deşi autorul dezvoltă întrebări interesante cu privire la statutul „privatistului" Eminoviciu, primele capitole ale cărții sunt de fapt o introducere la problematica reală, privind întocmirea broşurii *Lăcrimioarele învățăceilor*... şi mai ales paternitatea poeziilor I şi IV, nesemnate.

I. Filipciuc discerne între *intenția* realizării broşurii cu ode funebre (atribuită lui I.G. Sbiera) şi *realizarea ei tipografică* (preocupare aparținând profesorului Ernst Rudolf Neubauer) în acele zile din iarna lui 1866.

Cu toate volutele ei descriptive, îndepărtându-se dinadins de obiectivul urmărit, problema esențială a cărții rămâne totuşi *paternitatea primei poezii* din *Lăcrimioarele învățăceilor*... . Conştiincios, I. Filipciuc rezumă argumentele pro şi contra, care fac (sau nu) din privatistul M. Eminoviciu autorul acesteia. Tonul l-a dat George Muntean[2]. Dar Petru Rezuş[3], Ion Calotă[4], I. Filipciuc, precum şi alți cercetători aduc argumente divergente, învăluind într-un abur intens misterul devenit aproape de

nepătruns al acestei realități poetice care presupune repercusiuni majore asupra debutului eminescian.

Nu reluăm cronologic argumentele istoricilor literari şi lingviştilor care s-au ocupat intens de problema menționată. Vom reține mai întâi argumentele acceptate de I. Filipciuc ca fiind definitorii.

Astfel, după o logică simțită ca impecabilă, I. Filipciuc se raliază opiniilor enunțate de Petru Rezuş şi Ion Calotă, potrivit cărora ultimele versuri ale primei poezii indică „vârsta matură a autorului”[5] şi nicidecum pana unui adolescent de talent. Într-adevăr, în versurile:

„Să plângem noi pe-un frate ce nu şcia de ură,
Iar tinerimea noastră pe-un tată mult iubit”

cuvintele „frate” şi „tată” au fost simțite de exegeți ca simboluri care definesc raporturile dintre profesor şi discipoli, pe de o parte – aceştia putând să-l admire sincer pe Aron Pumnul, căruia *ura* îi era străină – şi raporturile dintre maestru şi învățăcei, pe de altă parte. Dar nu este exclus ca privatistul Eminoviciu, locatar al casei lui Pumnul, să-i fi auzit nu o dată pe vizitatori – unii fiind chiar profesorii săi – că stăpânul acesteia, recunoscut pentru bunătatea şi generozitatea sa – „nu scie de ură”; după cum ultimul vers pare reformularea unei întrebări retorice aparținând lui B.P. Hasdeu, referitoare la patriotismul pumnesc:

„Blânda tinerime tot mai învăța-va
Gânduri ce-s departe d-orice românesc?”[6]

Există aşadar explicații pentru toate argumentele. Nu intrăm în detalii şi, ca atare, nu inventariem consonanțele şi disonanțele existente pe diferite planuri între primele două poezii din *Lăcrimioarele învățăceilor…* . Preponderent, ne interesează *aspectul prozodic*. Totuşi, când va fi nevoie, unele aspecte stilistice nu vor fi neglijate, căci ele vor susține un punct de vedere mai apropiat lui Eminescu decât altor poeți din epocă.

Deoarece calculatorul i-a jucat lui I. Filipciuc unele feste (în ce priveşte reproducerea exactă a schemelor ritmice), considerăm necesară transcrierea celor două poezii cu rezolvarea prozodică aferentă:

A 1

I. „O stea încântătoare a învierii tale
v– vvv–v // vvv–v –v 14/a
II. Frumoasă Bucovină, din ceriu-ți a căzut,
v–v vv–v // v–v vv– 13/b
III. S-au stâns acele raze mărețe, ideale
v– v–v –v // v–v / vv–v 14/a
IV. De adevăr puternic, ce-ades ne-au străbătut!
vvv– v–v // v– vvv– 13/b

V. Pământul tău în care atâtea inimi sfinte
v–v– v–v // v–v –v –v 14/c
VI. Dorm astăzi netrezite, aflând repausul lor
– –v vv–v // v– v–v– 13/d
VII. Prin doliu el devine comoară de morminte
v–v vv–v // v–v vv–v 14/c
VIII. Şi mai cuprinde astăzi înc-un frumos odor!
vvv–v –v // –vv– v– 13/d

IX. Dar nu moare acela ce zace în țărână
v–vv v–v // v–v vv–v 14/e
X. Şi care de mari lupte lovit a obosit,
v–v v– –v // v– vvv– 13/f
XI. Căci vieața ce-o lățise în tine, Bucovină,
v–v vv–v // v–v / vv–v 14/e
XII. Un viitoriu ferice el ție ți-a gătit!
vvv– v–v // v–v vv– 13/f

XIII. Deci toți acu, ca unul, să-l plângem cu căldură,
v– v–/ v–v // v–v vv–v 14/g
XIV. A' căror inimi încă dreptății n-au răcit!
v–v –v –v // v–v –v– 13/h
XV. Să plângem noi pe-un frate ce nu scia de ură,
v–v– v–v // v–vv v–v 14/g
XVI. Iar tinerimea noastră pre-un tată mult iubit".
vvv–v –v // v–v –v– 13/h

*

A 2

I. „Îmbracă-te în doliu, frumoasă Bucovină,
v–vv v–v // v–v vv–v 14/a
II. Cu cipru verde-ncinge antică fruntea ta,
v–v –v–v // v–v –v– 13/b
III. C-acuma den pleiada-ți auroasă și senină
v–v vv–v // v–v vv–v 14/a
IV. Se stânse un luceafăr, se stânse o lumină,
v–v vv–v // v–v vv–v 14/a
V. Se stânse-o dalbă stea!
v–v –v– 6/b

VI. Metalica, vibrânda a clopotelor jale
v–vv / v–v // v–vvv –v 14/c
VII. Unește în cadență și sună întristat,
v–v vv–v // v–v vv– 13/d
VIII. Căci, ah! geniul mare al deșteptării tale
–/ –/ –vv –v // vvv–v –v 14/c
IX. Păși, se duse-acuma pe-a nemuririi cale
v–/ v–v–v // vvv–v –v 14/c
X. Și-n urmă-i ne-a lăsat!
v–v vv– 6/d

XI. Te-ai dus, te-ai dus den lume, o geniu nalt și mare,
v–/ v– v–v // v–v –v –v 14/e
XII. Colo unde te-așteaptă toți îngerii în cor,
–v vvv–v // – –vv v– 13/f
XIII. Ce-ntoană tainic dulce a sferelor cântare
v–v –v –v // v–vv v–v 14/e
XIV. Și-ți împletesc ghirlande, cununi mirositoare,
vvv– v–v // v– vvv–v 14/e
XV. Cununi de albe flori!
v– v–v– 6/f

XVI. Te plânge Bucovina, te plânge-n voace tare,
v–v vv–v // v–v –v –v 14/g
XVII. Te plânge-n tânguire și locul tău natal,
v–v vv–v // v–v– v– 13/h

XVIII. Căci umbra ta măreață, în falnica-i sburare,
v–v– v–v // v–vv v–v 14/g
XIX. O urmă-ncet cu ochiul în tristă lăcrimare
v–v– v–v // v–v vv–v 14/g
XX. Ce-i sâmț național!
v– vvv– 6/h

XXI. Urmeze încă-n cale-ți şi lacrima duioasă
v–v –v –v // v–vv v–v 14/i
XXII. Ce junii toți o varsă pe trist mormântul tău;
v–v– v–v // v– v–v– 13/j
XXIII. Urmează-ți ea pren zboru-ți în cânturi tânguioase,
v–v– v–v // v–v vv–v 14/i
XXIV. În cânturi răsunânde, suspine-armonioase,
v–v vv–v // v–vvv–v 14/i
XXV. Colo în eliseu!" [7]
–v vvv– 8/j

Nu vom relua *toate* argumentele prozodice pe care i le-am oferit lui I. Filipciuc într-un schimb epistolar deja remarcat în cartea acestuia. Vom stărui însă asupra unora dintre ele, comune textelor A_1 şi A_2, pentru a constata că unele fapte de limbă (şi stil) au explicații *în primul rând* prozodice.

Astfel, în ce priveşte *sinereza* din versul VI (A_1), datorită căreia cuvântul „repausul" se citeşte trisilabic (*re-pau-sul*), intrând într-o sintagmă care, prozodic, se exprimă printr-o dipodie iambică legată (v-v-), schema ritmică a versului întreg dovedeşte faptul că autorul recurge la acest procedeu pentru a menține măsura de 13 silabe. Ea este specifică şi celorlalte versuri pare ale strofelor.

În *antumele* sale, Eminescu n-a recurs niciodată la forma „repaus" ci exclusiv la „repaos". Dar în toate poeziile în care apare această formă (*Rugăciunea unui dac*, *Foaie veştedă*, *Despărțire*, *Scrisoarea II* şi *Luceafărul*), *sinereza* ca atare nu se produce[8].

Ipoteza conform căreia primul text din *Lăcrimioarele învățăceilor*... îi aparține, totuşi, lui Eminescu îşi află un argument în existența *sinerezei* şi în *poziționarea* ei prozodică

similară chiar în poezia semnată de „M. Eminoviciu”! Față de următorul vers extras din A_1 – corespunzând textului nesemnat:

„Dorm astăzi netrezite aflând *repausul* lor
– –v vv–v // v– v–v–

cuvântul cu sinereză din A_2 – text aparținând indubitabil lui Eminescu:

„C-acuma den pleiada-ți *auroasă* şi senină”
v–v vv–v // v–v vv–v

se află tot în emistihul B al versului respectiv! Acest „amănunt” prozodic trebuie coroborat însă cu un altul, prezent de asemenea în ambele poezii şi care se referă la *prezența în rimă* a *celulei cretice* (sau *amfimacru*), celulă ritmică în general foarte rară şi cu atât mai greu de depistat în final de vers. „N-au răcit” şi „mult iubit” în prima poezie, „fruntea ta” şi „dalbă stea” din cea de a doua sunt sintagme ce au acelaşi conținut prozodic (-v-). Transcriind versurile care prezintă această particularitate vom surprinde şi mai bine asemănarea lor:

XIV. **A_1** „A’ căror inimi încă dreptății *n-au răcit* !”
v–v –v –v // v–v –v–

XVI. **A_1** „Iar tinerimea noastră pre-un tată *mult iubit*”
vvv–v –v // v–v –v–

II. **A_2** „Cu cipru verde-ncinge antică *fruntea ta*,”
v–v –v–v // v–v –v–

V. **A_2** „Se stânse-o *dalbă stea* !”
v–v –v–

Ceea ce impresionează într-un grad înalt este foarte marea asemănare între schemele XIV–A_1 şi II–A_2, în care numai despre dipodia trohaică se poate spune că are celule independente (în A_1) şi legate (în A_2, din cauza cratimei). În rest, suprapunerile sunt perfecte, ceea ce denotă că autorii celor două texte au respirat un aer comun…

Totuşi, cum se explică forma „repaus” şi nu „repaos”, specific eminesciană? Nu este exclus ca editorul broşurii (identificat până la urmă în persoana profesorului I.G. Sbiera) să fi unificat formele, chiar dacă asupra sinerezei n-avea cum să intervină.

În ce priveşte utilizarea articolului genitival avându-se în vedere, în primul rând, *normele prozodice* (ritm, măsură) şi abia apoi cele strict gramaticale, este de semnalat licența produsă de acesta în versul XIV–A_1. Pentru o mai bună înțelegere transcriem contextul:

„Deci toți acu ca unul să-l plângem cu căldură,
A' căror inimi încă dreptății n-au răcit!”

Aşadar „A” în loc de „Ale”! Dacă ar fi scris: „Ale căror inimi”, versul ar fi avut o silabă în plus, iar ritmul iambic ar fi fost bulversat. Dar, în decursul carierei sale poetice, Eminescu avea să recurgă frecvent la acest procedeu[9].

Prin urmare, două fapte de limbă sunt interpretate în primele poezii din broşură prin prismă prozodică. Se legitimează astfel ritmul şi metrul unor versuri cu ajutorul sinerezei şi al articolului genitival. A doua realitate lingvistică menționată cunoaşte în opera poetică eminesciană, indiferent de epocă, aceeaşi rezolvare prozodică.

Dubiile câte sunt (în atribuirea poeziei A_1 lui Eminescu) – mai mult intuite decât exprimate ferm – se datorează imaginii pe care ne-a desenat-o Petru Creția cu privire la *fața nevăzută* a liricii eminesciene. Eruditul eminescolog a făcut din pasiunea sa o grilă suverană, care nu admite obiecțiile de nici un fel. El a descoperit şi intitulat (ca şi alții, de altfel) numeroase poezii eminesciene, a „reconstituit” altele, într-o frenetică participare la actul creator, dar fără a considera nici o clipă că efortul său bine intenționat ar putea fi blamat cândva. Tocmai de aceea refuzăm un verdict definitiv. Probabil cu timpul se vor acumula noi argumente în legătură cu paternitatea primei poezii din *Lăcrimioarele învățăceilor…* . Cele prozodice, enumerate aici, s-ar putea să fie decisive.

Dar acestea nu sunt singurele.

În mod indiscutabil, *rimele* sunt elemente de arheologie prozodică, mai ales în analiza comparată a variantelor, aşa cum se întâmplă adesea în cazul poeziilor eminesciene.

Apartenenţa rimelor din A_1 la o posibilă structură lirică eminesciană trebuie discutată în contextul creaţiei acesteia dintr-o anumită epocă – respectiv cea de început.

După cum se ştie, în epoca de maturitate artistică Eminescu stabilea nişte raporturi între cuvintele care rimau, raporturi ce depăşesc omofonia propriu-zisă. Se ajungea astfel la un plan superior, cu justificări estetice, căci luate în sine rimele pot transmite şi altceva decât muzica exterioară, comună poeziilor concepute după tipar clasic.

Dacă înclinăm să credem că această primă poezie din *Lăcrimioarele învăţăceilor...* îi aparţine tot lui Eminescu, atunci argumentul furnizat de rime se va adăuga altora, de altă natură, stabilite de cercetătorii ulteriori.

Perechea „sfinte/morminte” atrage atenţia înaintea tuturor. Este greu de admis că „privatistul” de 16 ani înţelegea pe deplin încărcătura simbolică a primului cuvânt ales ca rimă. Totuşi, să nu uităm că este vorba despre un geniu în devenire, un fel de Făt-Frumos pe tărâmul creaţiei. Strofa în sine nu este un model de exprimare prozodică, chiar dacă întâlnim o licenţă – *sinereza* – devenită şi ea, cu vremea, element specific prozodiei eminesciene.

Să presupunem însă că în versurile:

„Pământul tău, în care atâtea inimi *sfinte*
Dorm astăzi netrezite, aflând repausul lor –
Prin doliu el devine comoară de *morminte*
Şi mai cuprinde astăzi înc'un frumos odor!”

Eminescu a admirat (numai) această îmbinare rimică („sfinte/ morminte”) şi că subconştientul său creator a înregistrat-o conştiincios, aşa cum făcuse cu altele, dar şi cu sintagme aparţinând unor poeţi ai momentului.

Oricum, rima aceasta cu mare impact emoţional, dar şi cu reală valoare estetică apare încă din primele versuri ale poeziei *Mortua est!* (1871). Dar termenii sunt aici inversaţi, ca şi cum „sfinte”, devenit al doilea, ar avea o conotaţie în plus. Se

ajunge astfel la o nouă realitate poetică în care coexistă şi se armonizează *veşnicia* şi *clipa*:

„Făclie de veghe pe umezi *morminte*,
Un sunet de clopot în *orele* sfinte”.

Tot în favoarea paternităţii eminesciene a primei poezii din *Lăcrimioarele învăţăceilor*... ar putea eventual pleda şi contra-asonanţa „ţărână/Bucovină”. În toată lirica eminesciană apar frecvent asonanţele şi contra-asonanţele, numai că ele sunt, în marea lor majoritate, expresive. Fiind vorba de „ţărâna Bucovinei” – deci de o realitate strictă – se poate afirma că şi de această dată „perechea” este expresivă. În plus, plasarea numelui propriu în rimă ţine, de asemenea, de un procedeu tipic eminescian[10].

Dar celelalte rime nu amintesc (din păcate?) de Eminescu. E drept, unele clauzule ale acestora se regăsesc în lirica eminesciană, foarte bogată sub acest aspect, dar ele nu constituie *în acest caz* semn de recunoaştere.

Scrisă în alexandrini româneşti – ca şi prima poezie din *Lăcrimioarele învăţăceilor... – Din străinătate* (1866), aparţinând aşadar primei sale epoci de creaţie, pare să aibă (nu numai la nivel prozodic) o legătură ascunsă cu poezia anonimă în discuţie. Prin colaţionare, câte o strofă din poeziile menţionate ar determina următorul text:

„O stea încântătoare a învierii tale,
Frumoasă Bucovină, din ceru-ţi a căzut,
S-au stâns acele raze măreţe, ideale,
De adevăr puternic ce-ades ne-au străbătut!”

„Da! Da! Aş fi ferice de-aş fi încă o dată
În patria-mi iubită, în locul meu natal,
Să pot a binezice cu mintea-nflăcărată
Visările juniei, visări de-un ideal”.

Sentimentul numit *regret* în acest text apocrif – fie că este vorba de o persoană iubită sau de un ideal – aparţine aceluiaşi creator? Greu de spus, dar rezolvările prozodice ar trebui

să ne dea de gândit, mai ales că ele dovedesc un talent indiscutabil.

*

Printre ipotezele de lucru sugerate de autorul acestor rânduri lui I. Filipciuc în schimbul epistolar menționat (a cărui datare, din păcate, nu este reținută) exista și una fantezistă și aproape ridicolă. Ea avea însă la bază un vers cu parfum eminescian inconfundabil, care ne-a determinat să afirmăm că poezia cu numărul 5 din *Lăcrimioarele învățăceilor...*, deși semnată *I. Ieremieviciu*, „miroase a Eminescu”. Dar, pentru mai corecta înțelegere a chestiunii, citām întregul pasaj a cărui potențială incriminare n-o excludem: „În legătură cu poezia V, prin cercetări de arhivă ar trebui aflat dacă, într-adevăr, semnatarul acestor versuri (I. Ieremieviciu) a existat. Dacă nu, multe scenarii sunt posibile, printre care și acela că Eminescu, împreună cu un coleg (Șt. Ștefureac) a «compus» această broșură (antologie *avant la lettre*). În funcție, așadar, de rezultatele documentare, revelațiile pot fi extraordinare. Fiindcă versul: «Dar eată un luceafăr răsare pe-orizon», prin imagine și construcție, ne duce la cel mai realizat și mai complex poem eminescian. Să prindă contur și aici ideea că unele imagini din copilărie și adolescență ne urmăresc toată viața? Tot ce e posibil! În privința realizării ritmice, această poezie poate fi comparată cu textul semnat de *privatistul Eminoviciu*. Oricum, cel puțin alte două imagini – din versurile II și XXI – «tenebra letargiei» și «un văl de groază» ar putea stârni *un semn de întrebare* în privința adevăratului autor” (p. 102). Iar ceva mai departe: „Chiar dacă ar fi existat un adevărat I. Ieremieviciu, faptul că poemul are două-trei părți distincte, notate ca atare de autor/autori, «mâna» lui Eminescu se simte” (p. 103).

Așadar, *ce relație ascunsă* există între versul „Dar eată un luceafăr răsare pe-orizon” (semnat de I. Ieremieviciu) și această strofă din cel mai de seamă poem eminescian:

„Dar un luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării

Dă orizon nemărginit
Singurătății mării”.

Prin cercetări complexe – pentru care nu avem destule cuvinte de laudă –, I. Filipciuc ajunge la concluzia că I. Ieremieviciu, colegul cernăuțean al „privatistului M. Eminoviciu”, este unul dintre descendenții familiei de intelectuali Artemie Berariu-Ieremievici, care a dat Bucovinei numeroşi preoți. Însuşi autorul poeziei cu numărul V din *Lăcrimioarele învățăceilor*... cunoscut la maturitate sub numele de Ion Berariu Ieremievici a fost mai întâi preot în satul Vama de lângă Câmpulung Moldovenesc, pentru ca mai apoi să ajungă paroh în satul Stroieşti din apropierea Sucevei. Rezumând informațiile furnizate de istoricul literar Constantin Loghin, I. Filipciuc notează că fostul coleg al lui Eminescu a publicat „câteva poezii patriotice în calendarele bucovinene de la 1867 înainte, apoi scrieri mărunte prin «Familia», «Revista politică» de la Suceava, «Gazeta Bucovinei», «Aurora română» şi alte ziare din Ardeal şi România” (p. 149). Prin urmare un creator mediocru, dar care a semnat în adolescență un vers – ținând cont de viitoarele conotații – aproape genial. Cine l-a scris? Ieremieviciu sau cel logodit, încă de pe atunci, cu nemurirea? Problema rămâne încă în discuție, aşteptând şi alți cercetători ai enigmaticei broşuri…

În general, pentru I. Filipciuc aspectele abordate sunt cunoscute adesea până la detalii. Iar atunci când detaliile nu sunt concludente şi, ca atare, mulțumitoare, intervine *intuiția*. Din aplombul manifestat de autor, ar părea că aceasta nu l-a trădat niciodată. „*Întâia* poezie din *Lăcrimioarele învățăceilor gimnăsiaşti* – afirmă I. Filipciuc – *bănuim* (s.n.) că aparține preotului catihet Miron Călinescu, cărturar bucovinean din preajma lui Aron Pumnul, suplinitor al profesorului Pumnul în anii în care autorul *Lepturariului românesc* era bolnav, autor al câtorva texte tipărite…” (p. 127). Însă… din lunga înşiruire a „operelor” sale lipsesc poeziile de orice fel. (Ne referim la textele semnate şi nicidecum la cele atribuite.)

Oricum, este impresionantă tenacitatea cu care se apleacă I. Filipciuc asupra textelor însemnate de patina vremii, în încercarea de a repune în circulație un adevăr (debutul emines-

cian) ce aparține istoriei literare. Dar nici *plăcerea investigației* nu trebuie minimalizată, fiindcă aceasta i-a adus de-a lungul timpului numeroase satisfacții.

Iată un exemplu. Într-o carte memorabilă, deja citată, Petru Rezuş remarca, referindu-se la „*Lăcrămioara anonimă a IV-a*, [că] elementele care denunță vârsta autorului sunt suficiente pentru a o atribui lui Alexandru Pleşca. Din păcate, nu am putut urmări mai departe destinul poetic al acestui prieten al lui Aron Pumnul, la care venea, de bună seamă, nu numai din prietenie, dar şi pentru îndrumare”[11]. „Observația lui Petru Rezuş – menționează I. Filipciuc la aceeaşi pagină – este cât se poate de temeinică fiindcă semnătura preotului Alexandru Pleşca sub o poezie, fie şi omagială, consacrată memoriei lui Aron Pumnul, ar fi iscat «discuții» cu episcopul Eugeniu Hacman, arhiereul cu care preoțimea română din Bucovina se afla într-un conflict de lungă durată” (p. 136).

Pentru a umple „spațiile albe” ale tabloului desenat lacunar de Petru Rezuş, I. Filipciuc intervine inspirat, bizuindu-se atât pe documente, cât şi pe intuiția sa sclipitoare.

Exegetul şi istoricul literar bucovinean confirmă devenirea sa preoțească, dar nu omite nici nostalgiile sale literare. „Se prea poate – afirmă circumspect, totuşi, I. Filipciuc – ca în primăvara aceluiaşi an, în preajma Rusaliilor din luna mai, în drumul său spre Blaj, Mihail Eminescu să fi poposit la Igeşti, la preotul Alexandru Pleşca, spre a primi găzduire pentru o noapte şi spre a-şi împrospăta merindele trebuitoare spre Țara Ardealului” (p. 137). Nu lipsesc nici amănuntele atestate istoric, astfel încât demersul lui I. Filipciuc este credibil în mare măsură.

Dar cea mai elocventă intervenție a sa, îmbogățind istoria noastră literară cu date importante, se referă atât la contribuția lui E. Franzos la apariția *Lăcrimioarelor...*, cât şi la devenirea sa literară.

Indiscutabil, dintre toți autorii prezenți în broşura care-l omagia pe Aron Pumnul la moartea sa, M. Eminescu şi E. Franzos au avut cea mai spectaculoasă ascensiune.

Devenit ziarist în capitala Austriei, Karl Emil Franzos va polemiza cu M. Eminescu în special pe tema psihologiei şi comportamentului evreilor bucovineni.

Dar până să ajungă aici, I. Filipciuc întocmeşte fişe bio-bibliografice aproape complete asupra tuturor semnatarilor din broşura ocazionată de moartea lui Aron Pumnul. Spunem *aproape*, deoarece posibilităţile de informare au fost, totuşi, limitate. Astfel, fişa consacrată lui Franzos nu înregistrează numai datele vieţii şi operei fostului coleg de gimnaziu cu Eminescu, ci coboară mult în timp, până la rădăcinile familiei din care acesta provine. Uneori, I. Filipciuc contribuie cu un amănunt decisiv care întregeşte portretul celui descris, aşa cum se întâmplă de fapt în cazul lui Franzos însuşi. Citatul care urmează reliefează capacitatea lui I. Filipciuc de a puncta demersul critic cu opinii strict personale, dar şi puterea lui de sinteză: „Debutul literar al tânărului evreu Karl Emil Franzos e pus în seama povestirii *Menia*, pe care liceanul o tipăreşte în *Hauskalender für das Jahr 1867*, apărut la Cernăuţi (?) probabil la sfârşitul anului 1866, şi istoricii literari germani nu dau semne că ştiu de poezia scrisă în limba germană şi semnată de Franzos în *Lăcrimioarele învăţăceilor gimnăsiaşti den Cernăuţi*, în ianuarie 1866. Povestirea *Menia* (al cărei text nu a fost recuperat deocamdată) pare a fi expresia învăţăturii de la Obergymnasium din moment ce încearcă o simbioză dintre creaţia folclorică şi cea cultă prin redimensionarea unei legende în manieră modern sentimentală” (p. 155-156).

Desigur, în timp, steaua literară a celor doi a urmat traiectorii diferite. Era normal ca despre autorul romanului *Der Wahrheitssucher* (*Căutătorul adevărului*) să se vorbească din ce în ce mai puţin, pe măsura apariţiei altor valori literare, în timp ce spaţiul acordat poetului român în diverse enciclopedii să crească apreciabil. Asupra acestui aspect insistă (motivat) I. Filipciuc, deoarece, la un moment dat, ei se aflau pe poziţii egale. „Cine urmăreşte, chiar şi superficial, spaţiul acordat în asemenea enciclopedii lui Franzos şi Eminescu – afirmă autorul studiului de faţă – va observa cum scriitorul german scade în importanţă iar poetul român creşte pe măsura timpului” (p. 157). Desigur, nu lipseşte comparaţia Eminescu-Franzos, dar nu la nivel literar, ci legată de modul cum înţeleg aceştia *adevărul* şi *patriotismul*. Pentru Eminescu, de pildă, ocupaţia austro-ungară nu se reduce doar la „culturalizarea” Bucovinei, cum

credea Franzos, ci ascunde în primul rând interese economice şi militare. Polemizând în „Curierul de Iaşi” cu fostul său coleg de gimnaziu, Eminescu restabilea adevărul, făcând încă o dată dovada patriotismului său.

Ceea ce îi este specific lui I. Filipciuc – aflat la o nouă carte despre Eminescu – este *interpretarea* unui fapt, a unei date istorice, a unui amănunt oarecare şi situarea acestora pe un plan referenţial major, care permite luminarea contextului şi mai buna sa înţelegere.

Bineînţeles că şi despre ceilalţi semnatari ai *Lăcrimioa-relor*... I. Filipciuc întocmeşte fişe dezvoltate, care nu se referă exclusiv la persoana acestora (Şt. Ştefureac şi B. Ehrlich), ci şi la familiile din care aceştia provin, la epoca pe care au ilustrat-o, la capacitatea lor de integrare socială etc. În general, asemenea *amănunte* dau culoare descrierii pe care I. Filipciuc o aşterne sub ochii noştri cu nedisimulată plăcere. Cu menţiunea că broşura din 1866 mai păstrează, încă, unele mistere…

*
* *

În structura autorului I. Filipciuc există parcă două temperamente viguroase care încearcă să se armonizeze: pe de o parte unul calculat, meticulos, care adună informaţiile de orice tip pentru a le selecta apoi, şi unul neastâmpărat, specific scriitorului care dislocă din somnul lor arhaisme şi regionalisme cu reşedinţa permanentă în glosare. Din acest amestec ciudat de veleităţi în esenţă opuse rezultă un stil cu totul particular, străin eminescologilor de profesie. Original, de asemenea, prin abordarea subiectului – fiindcă nu este uşor să scrii un studiu însumând 200 de pagini despre o broşură de numai 12 –, I. Filipciuc se dovedeşte un stilist remarcabil, total refractar ideii că, fie şi pentru o singură clipă, „morga academică” a putut plana asupra scrisului său.

Note

[1] Constantin Cubleşan, *Eminescu în reprezentări critice*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003, p. 19.

[2] George Muntean, *Poezii de Eminescu?*, în „România literară”, nr. 6/1991; *Mihai Eminescu. Note despre debutul său literar*, în „Septentrion literar”, Cernăuţi, an II, nr. 6-7, sept.-oct. 2000 şi nr. 8-9, nov.-dec. 2000.

[3] Petru Rezuş, *Aron Pumnul*, Editura Trinitas, Iaşi, 1994.

[4] Ion Calotă, *Asupra paternității unor poezii atribuite lui Eminescu*, în „România literară", Bucureşti, nr. 25 din joi, 20 iunie 1991.

[5] Petru Rezuş, *op. cit.* (apud I. Filipciuc, *op. cit.*, p. 111).

[6] B.P. Hasdeu, *La deschiderea reuniunei de leptură de la Cernăuți* (apud I. Filipciuc, *op. cit.*,p. 80).

[7] „Coló" are (în broşura din 1866) accentul pe „o" final, transformând troheul propus de noi (-v) în iamb (v-). Nu putem preciza dacă accentul cu pricina a fost pus de „privatistul M. Eminoviciu" sau de îngrijitorul ediției. Cert este că, în activitatea poetică ulterioară, Eminescu păstrează accentul pe prima silabă. Reținem câteva exemple: „Memfis *colo*-n depărtare, cu zidirile-i antice" (*Egipetul*); „Ş-aruncat în depărtare… *Colo* se ridic trufaşe" (*Egipetul*); „Sau ca popă *colo*-n templu, închinat ființei, care" (*Cugetările sărmanului Dionis*); „Umbra-n codri ici şi *colo*" (*Făt-Frumos din tei*); „Prea puțin. De ici de *colo* de imagine-o făşie" (*Scrisoarea I*) etc.

[8] În ordinea menționată, versurile respectivelor poezii au următorul conținut: „Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul *repaos*"; „Dând la patime *repaos*"; „Cerşi-vor pentru mine *repaosul* de veci"; „Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii *repaos*"; „Şi din *repaos* m-am născut,/ Mi-e sete de *repaos*". Reproducându-le după *Dicționarul limbajului poetic eminescian (concordanțele poeziilor antume)*, coordonator Dumitru Irimia, vol. I-II, Colecția Ipoteşti, apărut sub egida Memorialului Ipoteşti, Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu", Editura AXA, Botoşani, 2000, facem totodată mențiunea că *Foaie veştedă* nu figurează pe lista poeziilor analizate, deşi… operația are loc (Cf. I, p. 9).

[9] Dăm câteva exemple în care fenomenul respectiv are loc tot la început de vers. Subliniem că primul exemplu este tot un alexandrin românesc – şi tocmai de aceea comparabil cu cel din XIV-A_1: „*A* zilei raze roşii în inimă-mi pătrund" (*Strigoii*); „*A* noastre inimi îşi jurau" (*Când amintirile…*); „*A* mele visuri care mor" (*Te duci…*).

[10] El este prezent în toate epocile sale de creație: „N-oi uita vreodată, dulce *Bucovină*" (*La Bucovina*, 1866); „Cum te cheamă, măi copile? – Ca pe tată-meu, *Călin*" (*Călin, file din poveste*, 1876); „A pururi Verginii *Marii*" (*Atât de fragedă…*, 1879); „La cel cor ce-n operetă e condus de *Menelaos*" (*Scrisoarea II*, 1881); „De la Nistru pân' la *Tisa*" (*Doină*, 1883).

[11] Petru Rezuş, *op. cit.* (Apud I. Filipciuc, *op. cit.*, p. 136).

Se bate miezul nopții…
– considerații statistice –

Nicolae TORSAN

Acest demers ne-a fost sugerat de lucrarea referitoare la această poezie eminesciană (interpretare prozodică), semnată de Brândușa Dumitrița Pleșca și publicată în „Studii eminescologice", vol. 4, din anul 2002.

Vom asocia fiecărui cuvânt (sau grup de cuvinte) din poezie câte un punct din plan, ale cărui coordonate x și y au următoarele semnificații: x reprezentând numărul total de consoane din secvența L M N R din cuvântul respectiv, iar y reprezentând numărul consoanelor care nu fac parte din secvența de mai sus.

Să considerăm „cuvintele cheie ale poemului", la care face referiri B.D. Pleșca, în care am înlocuit cuvântul *somnul* prin *gândirii-mi*. Deci „cuvintele cheie" reținute de noi, în ordinea apariției lor în text, sunt: *miezul nopții*; *vameș vieții*; *vamă*; *mintea*; *viață*; *moarte*; *gândirii-mi*; *schimbă*; *limbă*.

În sensul demersului nostru, expresiile *miezul nopții*, respectiv *vameș vieții*, vor fi considerate fiecare ca un singur „cuvânt", iar cuvintele care conțin cratima se vor număra, fiecare, câte un cuvânt.

Punctele din plan asociate acestor „cuvinte cheie" sunt următoarele:

miezul nopții = A (3;3)
vameș vieții = schimbă = B (1;4)
vamă = C (1;1)
mintea = moarte = limba = D (2;1)
viață = E (0;2) și
gândirii-mi = F (3;2)

După cum se observă, la cuvinte diferite le pot corespunde în plan unul și același punct.

Deci, la cele două cuvinte cheie le corespund în plan şase puncte distincte care formează hexagonul ABCDEF.

Acest hexagon este înscris în cercul de ecuaţie

$$(x-3/2)^2 + (y-5/2)^2 - 5/2 = 0$$

având centrul în punctul O (3/2 ; 5/2) şi raza $R(1) = \sqrt{5}/\sqrt{2}$.

Deci aceste cuvinte cheie, pe lângă „marea încărcătură poetico-semantică" mai au un element comun interesant, şi anume imaginile lor în plan sunt puncte situate pe un cerc, această figură geometrică „perfectă".

Calculând coordonatele punctelor din plan corespunzătoare celorlalte cuvinte ale poeziei, se constată următoarele:

– Există numai 13 puncte distincte, care sunt imaginile în plan ale acestor cuvinte.

– Dintre acestea, patru puncte şi anume cele cu coordonatele: (0,2); (2,1); (1,1) şi (3,3) sunt situate pe cercul de mai sus. Dar acestea coincid cu punctele A,B,C,D,E deduse pentru cuvintele cheie, de unde rezultă că **nu există nici un alt cuvânt din poezie a cărui imagine în plan să fie un punct situat pe cercul cuvintelor cheie şi care să fie diferit de imaginile acestora**. Cuvintele cheie formează deci o mulţime distinctă în cadrul poeziei.

– Din cele 13 puncte distincte, trei puncte sunt interioare cercului de mai sus, şi anume punctele de coordonate: (2,3); (1,2); (2,2), primul dintre ele fiind imaginea cuvântului **clopotul**, iar ultimul imaginea cuvântului **cumpăna**.

Aceste trei puncte determină un cerc de ecuaţie $(x-3/2)^2 + (y-5/2)^2-1/2 = 0$ concentric cu primul cerc şi având raza $R(2) = 1/\sqrt{2}$.

Amintindu-ne că expresia matematică a celebrului „număr de aur" este $N(a) = (1+\sqrt{5})/2$, rezultă că între razele cercurilor găsite mai sus există relaţia $R(1) + R(2) = \sqrt{2} \times N(a)$.

– Următoarele şase puncte din cele 13 distincte sunt exterioare cercului determinat de cuvintele cheie.

Şirul lui Fibonacci descoperit de Leonardo din Pisa, în secolul al XIII-lea, este următorul: 1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,… adică este un şir definit prin recurenţă, în care fiecare termen începând cu al treilea este egal cu suma celor doi termeni care îl preced. Important de reţinut este faptul că raportul a doi termeni

consecutivi din acest şir tinde foarte repede la „numărul de aur”.

De exemplu, dacă vom considera pentru N(a) valoarea cu trei zecimale exacte, adică 1,618 se observă că 89/55=N(a)

Următoarele şiruri definite prin recurență, pornind de la două numere, a şi b, având forma: a,b, (a+b), (a+2b), (2a+3b), … au aceleaşi proprietăți ca şirul Fibonacci, pe care-l generalizează, motiv pentru care le vom denumi de tip Fibonacci.

În lucrarea citată la început, Brânduşa D. Pleşca se referă şi la semnificația verbului „a vrea”. Credem că următoarea observație poate să fie considerată ca o completare la cele spuse de autoarea citată.

Numărul literelor, începând cu prima literă a primului vers, până la „vrea” din versul al doilea este egal cu 56. Dacă considerăm forma „nu vrea”, cum apare în vers, atunci numărul literelor este egal cu 54. Media acestor numere este egală cu 55. Numărul literelor până la „vrea” din versul al treilea este egal cu 89. Dar 89 şi 55 sunt doi termeni consecutivi din şirul lui Fibonacci, iar raportul lor este 89/55=N(a), unde pentru „numărul de aur” s-au obținut trei zecimale exacte.

Dacă „de-aramă” se numără ca un singur cuvânt, iar „să-mi” ca două cuvinte, atunci „vrea” din versul al doilea este al 13-lea cuvânt, iar „vrea” din al treilea vers este al 21-lea cuvânt al poeziei. Dar 13 şi 21 sunt doi termeni consecutivi din şirul lui Fibonacci şi raportul lor este 21/13=N(a), „numărul de aur” fiind considerat cu două zecimale, pentru a treia, eroarea fiind egală cu 0,003. Iată deci că acest verb este plasat în poezie pe ranguri legate într-un anume fel de „numărul de aur”.

Dar şi distribuția cuvintelor cheie este legată de secvențele fibonacciene. Astfel, dacă fiecare cuvânt din poezie care conține cratimă şi este situat înaintea cuvântului „viață” din al patrulea vers se numără drept un singur cuvânt, atunci numărul cuvintelor situate între cuvintele cheie: „miezul nopții”, „somnul”, „vamă” şi viață”, inclusiv cele două cuvinte care preced primul dintre cuvintele cheie de mai sus, formează secvența: 2; 4; 6; 10 care aparține unui şir Fibonacci.

Interesantă ni se pare şi următoarea constatare. Dacă „de-aramă” se numără ca un singur cuvânt, „să-mi” şi „bătute-adesea”,

câte două cuvinte fiecare, atunci cuvintele cheie alăturate din şirul: „miezul nopţii”, „vameş vieţii”, „vamă”, „mintea”, „viaţa”, „gândirii-mi”, „schimbă”, şi „limbă” sunt despărţite de câte 5 cuvinte, deci cuvintele situate între ele formează şirul constant: 5,5,5,5,5,5,5.

Autoarea studiului la care ne referim, citându-l pe Garabet Ibrăileanu, face unele precizări privind consoanele L,M,N şi R. Observaţiile care urmează se referă tocmai la această problemă.

Poezia are 215 litere dintre care 107 sunt vocale şi 108 consoane. Frecvenţa cumulată, pentru întreaga poezie, a consoanelor L,M,N,R este egală cu 46. Deci frecvenţa cumulată a celorlalte consoane are valoarea egală cu 62.

Dacă N(a) este „numărul de aur” vom nota cu RN(a) radicalul din acest număr şi, cu trei zecimale exacte, avem RN(a)=1,272.

Se verifică uşor că *raportul dintre numărul total de litere şi suma dintre numărul vocalelor şi frecvenţa cumulată a consoanelor, altele decât L,M,N,R, este egal cu RN(a) cu trei zecimale exacte*.

Deci cele patru consoane apar într-o proporţie bine definită.

Pentru caracterizarea structurii poeziei, pe lângă frecvenţa globală a celor patru consoane, folosită anterior, informaţii interesante poate furniza distribuţia lor în cadrul textului, deci rangurile pe care se găsesc şi legăturile dintre ele. În acest scop vom numerota literele poeziei, de la 1 la 215, începând cu prima literă a primului vers, şi vom reţine numerele de ordine (sau rangurile) corespunzătoare consoanelor L,M,N,R.

Se constată următoarele:

Cel puţin 63 la sută din totalitatea celor patru consoane din text pot fi grupate în succesiuni de ranguri, astfel încât diferenţele dintre rangurile vecine din fiecare succesiuni determină secvenţe fibonacciene, deci aparţinând unor şiruri de tip Fibonacci.

Următoarele succesiuni formate cu rangurile celor patru consoane, pentru fiecare rang fiind înscrisă şi consoana respectivă,

40	41	43	46
M	N	L	M

55	58	63	71
N	R	M	M

12	13	20	28
L	N	N	L

94	102	107	120
M	M	R	R

137	140	147	157
M	R	M	R

191	193	201	211
M	N	N	L

167	171	178	188	204
N	M	M	R	L

conțin 29 din cele 46 de consoane, de unde rezultă procentul de mai sus.

Din prima succesiune, prin calcularea diferențelor dintre rangurile vecine, rezultă secvența 3,5,8, ambele aparținând șirului lui Fibonacci etc. Această cercetare poate fi efectuată şi separat la nivelul fiecărui vers.

Versul al doilea este singurul în care toate cele opt consoane aparținând setului L,M,N,R sunt distribuite fibonaccian.

Într-adevăr cele opt ranguri pot fi grupate astfel:

5	6	8	11
M	N	L	M

20	23	28	36
N	R	M	M

prima generând secvența 1,2,3, iar a doua 3,5,8, ambele aparținând şirului lui Fibonacci.

Firul grafic, plin de viață, al scrisului eminescian

Ion C. ROGOJANU

Peste un lustru de viață a trecut de când am fost invitat, de o veche cunoştinţă din Piteşti, ajunsă cadru didactic la Academia de Poliție din Bucureşti. Motivul? Studenţii, viitori polițişti, doreau să afle noutăţi despre viaţa şi scrisul lui Eminescu. M-a însoţit Ioan Spătan, istoric, care păstoreşte secția de microfilme a Bibliotecii Academiei Române, unul dintre cercetătorii forului academic, bun cunoscător al manuscriselor eminesciene, aflate în păstrarea sa sub forma benzii de celuloid.

Inedit, le-am vorbit despre ceea ce am aflat eu privind acest subiect:

- O semnătură olografă a lui Mihai Eminescu pe un volum al poetului, aflat la Biblioteca Academiei, de la Cluj-Napoca;
- Sigiliul singurei „Asociații Eminescu", inițiată, în anul 1887, de un grup de elevi ai liceului „Matei Basarab", din Bucureşti, cu asentimentul poetului;
- Importanța unui amănunt: numărul comenzii tipografice, pentru identificarea celor 11 ediții de „Poezii" ale lui Eminescu îngrijite de Titu Maiorescu;
- Documente scrise de Eminescu şi aflate în arhiva Ministerului de Externe al României (descoperire făcută de Dan Toma Dulciu);
- O ştampilă-sigiliu (M.E.) pe o enciclopedie franțuzească, aflată în păstrare la Ipoteşti.

Le-am vorbit şi despre „Biblioteca Eminescu", donată de mine urbei Botoşanilor şi aflată în grija Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu", avatarurile ei şi ale păstrătorilor acestui fond de carte de şi despre Eminescu.

Ioan Spătan le-a comunicat situația manuscriselor eminesciene microfilmate, despre cei care le cercetează, despre perspectivele editării lor etc.

Am fost plăcut surprins să constatăm interesul auditorului pentru Eminescu. Între cei pe care i-am remarcat prin întrebările puse s-a aflat şi o studentă. Aşa a debutat prietenia spirituală cu semnatara gândurilor de mai jos, studentă devenită expert grafolog în poliția română. Sper ca să-şi împlinească dorința de a cerceta scrisul eminescian şi din punctul de vedere grafologic.

N.B. Dau spre publicare scrisoarea ce mi-a fost adresată fără a o „croşeta" spre a nu o ciunti. Stilul epistolar în comunicare este o raritate astăzi între tineri şi noi, cei de vârsta… noastră:

„Scrisul lui Eminescu, o formă de viață care se cere descifrată"

Tomuri maron în rafturi solide, înalte şi largi, acoperind pereții sălii, miros discret de tei şi un tablou cu o floare albastră deasupra unui scrin, pe care se odihnesc uşor copleşite de vreme mici rame îmbrățişând fotografii cu prea familiare chipuri pentru vizitator.

Aceasta este imaginea pe care eu personal, din celălalt colț al țării, mi-am gândit-o pentru Biblioteca Eminescu, înainte să ajung la Botoşani. Iar de vă întrebați de ce am închipuit acele frânturi de încăpere prețioasă, am să vă spun că ele se datorează poeziei lui Eminescu, care, palpitând de viață, parfumează, creşte şi scade în mişcarea sufletească, naşte paradisuri de imagini sau te doboară cu unda-i de tristețe, pentru ca apoi să te dezmierde. Plină de viață…

Şi despre viața lui Eminescu s-au scris prea multe, bune şi rele, noi şi vechi. Despre opera lui, încă insuficient, cum bine remarca Noica, în celebrele lui luări de atitudine privind caietele eminesciene. În 2004, visul filozofului român, ca şi al altor iubitori de cultură, a devenit realitate, o dată cu apariția primului volum din „Manuscrisele lui Eminescu". Vom avea, prin cele douăzeci şi ceva de volume promise de Academia

Română, „o formă de prezență fizică a lui Eminescu, mai adevărată şi mai cuprinzătoare decât apariția de o clipă a omului viu” (Noica). Orice neinițiat, orice simplu iubitor de poezie sau proză eminesciană poate acum să-şi plimbe privirea peste imaginea realistă a rândurilor scrise de Eminescu în cele aproape 14 mii de pagini ale caietelor.

Şi eu am făcut la fel, cu plăcere, curiozitate şi imaginație, poate şi fiindcă scrisul pentru mine este un obiect de lucru, o formă de viață care se cere descifrată. Dar nu în sensul pe care îl caută mulți, acela de a găsi în scris reflectarea fidelă a personalității omului, în tot ceea ce ea are mai bun sau mai rău. Nu vreau să privesc literele şi aşezarea lor în paginile caietelor, pentru ca apoi să încep a dezlega firea eminesciană. Mi-e mai uşor şi mai plăcut să o fac citind „Glossă” sau „Luceafărul”, sau multe altele dintre frumoasele poezii. Mi-ar place să cred că s-ar putea găsi în scrisul lui Eminescu zbuciumul bolii lui, care, în momentele mele de visare, îmi pare, mie, subliniez, nedreaptă şi chiar imaginară. Mulți români au căutat fie să dovedească realitatea crudă a nebuniei, fie au contestat acea pierdere a ființei poetului, găsind diverse explicații pentru misterul ultimilor ani din viața lui Eminescu, începând chiar cu prima internare din 1883. A fost sau nu alienat mintal, cum se susține?

V-aş înțelege dacă ați avea rezerve față de ideea că studiul scrisului lui Eminescu ar putea lămuri definitiv dilema. Chiar şi eu am aceste rezerve, însă sunt convinsă că ale mele sunt de altă natură... Iată cum se prezintă.

Fiecare scris evoluează o dată cu personalitatea şi vârsta persoanei, se supune ritmului educației, al biologicului ființei şi al timpului. Cu cât scriptorul îşi dezvoltă cultura, cu cât el îşi exersează deprinderea de a scrie mai mult, cu atâta scrisul său devine mai evoluat, mai simplificat, mai dinamic, tinzând spre forme superioare de construcție grafică, cu numeroase abstractizări – adică forme simplificate şi personalizate ale literelor sau cifrelor. O astfel de evoluție ar putea fi observată la scrisul lui Eminescu urmărind cronologic cuprinsul caietelor sale, de către cineva care are o pregătire în grafologie şi grafoscopie. Însă asupra unui scris intervin adesea mo-

dificări obiective, pe care specialiştii în grafică le-au analizat în studiile lor, găsind elemente specifice, constante şi individualizatoare. Aşa cum emoţiile, alcoolul, bolile fizice, vârsta înaintată pot influenţa dezvoltarea şi configuraţia scrisului, la fel se întâmplă în cazul bolilor psihice sau intoxicaţiilor, care, în genere, deformează şi dezorganizează scrisul. Din păcate, nu s-au găsit semne specifice în grafismul unei persoane bolnave de schizofrenie, semne care să ajute la punerea diagnosticului şi la diferenţierea de un scris afectat de o altă boală psihică. Şi, de asemenea, nu se poate încă demonstra ştiinţific că scrisul cutare, cu semne evidente de afectare, aparţine unei persoane intoxicată cu mercur sau cu LSD.

Întorcându-mă la scrisul lui Eminescu, ar putea fi căutate acele indicii de scris patologic, pentru însemnările din anii critici ai poetului. Există ele? Dacă se vor găsi, atunci cel care va face aceste observaţii trebuie, are obligaţia morală faţă de el şi faţă de ceilalţi pasionaţi să le integreze unui studiu ştiinţific amplu şi bine documentat. Documentarea se referă în acest caz la formarea unui lot de comparaţie, adică scrisul mai multor persoane cu aceeaşi boală psihică diagnosticată sau mai multor persoane care au suferit un tratament medicamentos asemănător cu cel aplicat în sanatoriu poetului. Încercarea va fi grea, dar nu imposibilă.

Dacă cei care m-aţi ascultat aţi găsit că ideea mea prezintă un cât de mic interes, reţineţi-o şi transmiteţi-o mai departe. Dacă aţi avut-o vreodată şi dumneavoastră, afirmaţi-o. Dacă cumva aţi rostit-o şi eu nu ştiu, să mi-o iertaţi. Iar dacă cineva s-a şi aplecat asupra ideii şi a început să-i dea viaţă, cu atât mai bine. Căci dacă mai există poveşti neştiute şi nerostite despre Eminescu, cu siguranţă printre ele se află şi cea spusă încet şi lung de către firul grafic plin de viaţă al scrisului lui Eminescu. (Claudia M.)

Cazul Eminescu: „mal praxis”, ignoranță sau crimă
– o ipoteză de lucru –

Dan Toma DULCIU

Un număr din ce în ce mai mare de lucrări de istorie literară acreditează în ultima vreme ideea că împotriva lui Eminescu s-a urzit, încă din timpul vieții, o adevărată cabală. Un argument credibil, printre altele, este acela că starea lui de sănătate a fost periclitată în mod intenționat prin „mal praxis”. Totodată, spun la unison aceşti autori, cauzele reale ale declinului fizic şi psihic al lui Eminescu au fost cu grijă ascunse[1].

Pe de altă parte, câțiva dintre biografii poetului au vehiculat cu ostentație ipoteza că moartea acestuia este rezultatul unei boli blestemate, moştenite de la mamă[2].

La 6 noiembrie 1886, doi medici ieşeni, Iuliano şi Bogdan, în încercarea de a justifica internarea forțată a lui Eminescu în ospiciul Mânăstirii Neamț, au mistificat adevărul, susținând că Eminescu suferea de demență acută, pe fondul unui lues congenital, asociat cu exces de alcool şi cafea, favo-

---

[1] Conform cercetărilor lui Ion Grămadă, nici până azi nu se ştie care a fost diagnosticul medicilor austrieci care l-au tratat pe Eminescu, deoarece documente importante privitoare la maladia de care suferea acesta au dispărut în mod misterios din jurnalul de observații medicale de la Ober-Döbling, inclusiv corespondența dintre dr. Obersteiner şi T. Maiorescu. Se afirmă că fişele medicale ar fi fost luate de către un funcționar diplomatic român. Cf. Dr. Ion Grămadă, *Mihail Eminescu. Contribuții la studiul vieții şi operei sale*, Heidelberg, 1914; *Scrisori către Simion Mehedinți*, Viena, iunie 1911, în I.E. Torouțiu, *Studii şi Cercetări Documentare*, IX, p. 175.

[2] „Paralizie generală progresivă” de natură luetică, maladie localizată în zona cerebrală. (Dr. Şuțu, G. Marinescu)

rizată de o stare de surmenaj psihic pronunțat, având ca rezultat paralizia generală.

În 1887, un diagnostic similar (alienație mintală, produsă probabil de gnome luetice) a fost avansat de către medicul Francisc Iszac, din Botoşani, unul dintre numele de tristă amintire în biografia poetului, după cum vom vedea în continuare.

În mod straniu, dr. Al. Şuțu, din Bucureşti, a acceptat diagnosticul medicului botoşănean, ba chiar a imitat metoda de tratament a acestuia, administrându-i lui Eminescu injecții letale cu mercur. Printre susținătorii infamului diagnostic s-au numărat, din nefericire, nume notorii ale medicinii: G. Marinescu, C. Bacaloglu, Panait Zosin şi, mai recent, Petre Brânzei şi E. Câmpeanu[3].

La o analiză mai atentă, s-ar fi putut observa unele semne de întrebare privind maladia reală de care suferea Luceafărul poeziei româneşti, peste care au trecut, din păcate cu multă uşurință, unii dintre biografii de prim rang ai lui Eminescu, cum ar fi George Călinescu.

Încă din anul 1934, medicul Petra Gheorghe concluziona că Eminescu nu a fost luetic şi, cu atât mai puțin, alcoolic, dar legenda maladiei lumeşti de care suferea acesta se înrădăcinase atât de adânc în conştiința românilor încât cu greu mai putea fi combătută.

Şi totuşi, Eminescu era suferind...

Primele semnalări ale stării de sănătate a Poetului se regăsesc în însemnările sale epistolare. La începutul lunii iunie, 1881[4], suferind de cord şi reumatism, Eminescu se arăta hotărât să vadă țărmul românesc al mării şi, totodată, să facă ***băi de mare***, „care promit a-mi face mult bine”[5]. Va sta la „Hotel

---

[3] Alți medici au concluzionat că Eminescu suferea de epilepsie psihică (A. Şunda), schizofrenie (C. Vlad) sau psihoză maniacală depresivă, pe fond ereditar (Ion Nica, Ovidiu Vuia).

[4] Gellu Darian, Emil Iordache, *Paşii Poetului*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1989, p. 120, îl citează pe Dumitru Vatamaniuc, care acreditează anul 1882 drept dată a sosirii lui Eminescu la Constanța.

[5] „Am venit ieri şi am făcut deja două băi în mare care promit a-mi face mult bine, dar pe aici e frig şi apa mării nu e destul de caldă pentru băi. De aceea sunt din cei de'ntâi, sosiți aici pentru băi, şi nimeni nu se scaldă încă afară de

d'Angleterre", în vecinătatea falezei. Gândea să o cheme şi pe Veronica Micle: „La anul să ştii că venim amândoi aici, băile de mare întăresc şi grăbesc bătăile inimii". Chiar credea că acestea au menirea de a întineri.

Alte îngrijorătoare semne de întrebare privind starea sa de sănătate apar în 1883. În primele zile ale acelei veri toride, la 7 iunie, Eminescu se afla la Bucureşti, acuzând acute dureri de cap. Ele puteau fi cauza unui regim de muncă istovitor, mai mult decât şi-l poate închipui cineva. Totuşi, ulceraţiile de pe picioare, care se deschideau dureros, nu puteau trece neobservate. Putem admite că erau efectul unei banale dermatite, neluate în serios de către pacient, ce nu avea nici timp, nici bani să meargă la medic.

28 iunie 1883 – începutul calvarului...

În acea zi fatidică, care debutase aparent normal, psihicul recalcitrant al poetului se revarsă într-un şuvoi de vorbe fără şir, rostite în sala Cofetăriei „Capşa". Se poate presupune totuşi că, în ziua amintită, un anonim dintre cei prezenţi în apropierea lui Eminescu a lansat o subtilă provocare, căreia Eminescu nu-i putea intui, pe moment, urmările. Motive de revoltă avea nenumărate, aşa că nu vom insista asupra lor. Era o atmosfera apăsătoare, afara era caniculă. Voia să se răcorească sau, mai bine zis, voia să fie singur. Şi unde putea găsi un remediu nimerit decât la ***Baia „Mitraşewski"*** din str. Poliţiei nr. 4? Pentru câteva ore se izolă într-o cabină, cântând şi vai, ce risipă, lăsând apa să se scurgă pe culoar. Evident, adversarii săi răspândiseră vestea: M.E. este năuc!

Din păcate, ştirea este crezută şi de prieteni: cu repeziciune uimitoare, Maiorescu închiria pentru Eminescu o rezervă în „Casa de sănătate" a dr. Al. Şuţu – Sanatoriul „Caritas" – din str. Plantelor.

---

mine. Nu o să stau aici decât vr'o zece zile şi apoi iar mă'ntorc la Bucureşti." Scrisoare publicată de către Augustin Z. N. Pop în „Tomis", IV, nr. 9, 1969, p. 7. Se infirmă definitiv ipoteza conform căreia Poetul n-a avut de-a face cu marea, că nici nu a văzut-o. Cf. Nicolae Dabija, *Pe urmele lui Orfeu*, Chişinău, 1990, p. 255 şi urm.

Aici, tratamentul administrat este năucitor: „cloral[6], morfină, fără îndoială vezicătoare, şi băi ale membrelor inferioare”[7]. Fără îndoială, aceste medicamente i-au cauzat mult rău Poetului, dar inamicii săi puteau fi liniştiţi; incomodul Eminescu era dislocat din presă, sub un motiv plauzibil: Poetul este nebun!

Trimis la tratament sau în surghiun...

Era prea evidentă, chiar cusută cu aţă albă, înlăturarea lui Eminescu din câmpul luptei politice, pentru a nu trezi bănuieli. Familia protestase, iar sora lui Titu Maiorescu avea serioase îndoieli asupra maladiei şi tratamentului la care era supus Poetul.

La 1 noiembrie 1883, Eminescu acceptă să plece la Viena, însoţit de Chibici-Râvneanul, fiind internat în clinica medicilor neurologi Leidesdorf şi H. Obersteiner, la Sanatoriul Ober-Döbling, unde şi Lenau fusese pacient. Va sta aici aproape patru luni, până la 26 februarie 1884. Opinia lui Eminescu despre tratament este explicită: „tratamentul pare a consta în mâncare puţină şi proastă şi reclusiune; încolo n-am observat nimic în maniera de-a mă trata”[8]. Foamea şi demoralizarea, iată cele două rele de care suferea Poetul: „Eu aş vrea să scap cât se poate de curând şi să mă întorc în ţară, să mă satur de mămăliga strămoşească, căci aici, de când mă aflu, n-am avut niciodată fericirea de-a mânca măcar până la saţiu”[9]. Neştiind nimic asupra viitorului ce-i fusese sortit, Eminescu speră că nu va fi condamnat a petrece acolo „ani întregi, **fără necesitate**” (s.n.).

Avea desigur dreptate să se îndoiască de motivele recluziunii sale în acest sanatoriu. În plus, starea sa generală devenise normală, încât Profesorul Obersteiner, optimist, îi scria lui

---

[6] Cloral: substanţă chimică lichidă, uleioasă**, iritantă**, folosită în farmacie ca antiseptic, calmant şi hipnotic.
[7] G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 285.
[8] Scrisoare din Ober-Dőbling către Chibici, datată 12/24 ianuarie 1884.
[9] Idem.

Maiorescu următoarele: „E un caz unic – că ameliorarea s-a făcut aşa de repede”.

Crezându-se cunoscător în ale psihiatriei, Titu Maiorescu explică într-o scrisoare cauzele bolii pentru care, chipurile, se găsea bietul om în spital: „Vezi, domnule Eminescu, diagnoza stării D-tale trecute este astăzi cu putință şi este absolut favorabilă. Se vede că din cauza căldurilor mari, ce erau pe la noi în iunie 1883, D-ta ai început a suferi de o meningită sau inflamare a învălitoarei creerilor, mai întâi acută, apoi chronică, din care cauză (precum se întâmplă totdeauna în asemenea cazuri, ca adese şi la Typhus) ai avut un deliriu continuu de peste 5 luni, până când s-a terminat procesul inflamațiunii”.

Departe, mereu mai departe...

Titu Maiorescu are însă alte planuri. Un Eminescu sănătos devenea un pericol public! Astfel că, dr. Obersteiner îi recomandă lui Eminescu un voiaj în Italia, cu acelaşi tovarăş de călătorie, Chibici. Excursia trebuia să dureze vreo 6 săptămâni, spre sudul Alpilor, eventual la Veneția, Padova sau Florența. Era preconizată, în final, o cură balneară, la Hall, lângă Innsbruck, apoi întoarcerea în țară, odihnă (odihnă?) de câteva luni la moşia lui Theodor Rosetti de la Soleşti[10].

Era clar că neprietenii lui Eminescu nu-i puteau ierta însănătoşirea şi doreau ca acesta să stea cât mai departe de țară. Intuind parcă perfida stratagemă, sub motiv că nu se simte bine, poetul revine subit în țară, la 27 martie 1884. Starea sa generală începuse a se îndrepta, dar, sub imperiul regimului îndurat în stabilimentul de sănătate al dr. Al. Şuțu sau la Ober-Döbling, Eminescu refuză recomandarea medicilor de bună credință de a face **hidroterapie**, la băile Repedea, din apropierea Iaşului[11].

Ca o fatalitate, Eminescu mai are încă o dată neşansa de a se întâlni cu zidurile neospitaliere ale spitalului: în noiembrie 1884 îşi fracturează gamba piciorului drept, căzând de pe o scară. El stă internat la spitalul Eforiei „Sf. Spiridon”, până la 1 ianuarie 1885. Iarăşi, vitalitatea lui Eminescu îşi spune cuvântul

---

[10] *Studii şi Documente Literare*, Ed. I. E. Torouțiu, vol. IV, 1933, p. 186-188.

[11] Gh. Teodorescu-Kirileanu, *Câteva date asupra lui Eminescu,* în „Convorbiri Literare”, XL, 1906, p. 995-1016, 1089-1094.

şi acesta iese vindecat. Un bolnav luetic nu avea vreo şansă să se vindece aşa de repede! Cu toate acestea, în timpul verii, rănile de pe picioare recidivează, apărând un nou pretext pentru „expulzarea" Poetului, tot pe motive medicale.

În prima parte a lunii august 1885, un tren ducea spre Odessa pe Mihai Eminescu. Acolo, doctorul F. Iahimowicz, proprietarul băilor de la Andrejewski – Liman, dispunea de un complex format din vile, în total 9 clădiri, cu 50 de camere şi un pavilion balnear, dotate cu instalații moderne pentru acele vremi (7 cabine cu băi sărate şi 6 cabine cu nămol). Se spera ca tratamentul doctorului polonez să-i închidă dizgrațioasele „ulcere de pe picioare, neplăcute, dureroase şi urâte"[12]. Însuşi Eminescu scria prietenilor săi din Iaşi despre „biata mea piele bortilită de bube şi boli"[13], dar ceea ce-l durea cel mai tare era lipsa banilor trebuincioşi. Altfel, cu primul tren, recalcitrantul Eminescu ar fi plecat spre patrie. Iar banii, desigur, vor întârzia să îi sosească la timp.

Din nou în straie de „deținut politic"...

Aceleaşi incorect tratate „buboaie" îl torturează groaznic pe bietul Eminescu încât, în 1886, ajuns la capătul puterilor, acceptă, cu avizul doctorului Pastia, să urmeze „băi de putină" la Repedea, lângă Iaşi, plătite de Vasile Burlă. Şi după acest episod, istoria se repetă: aflat sub strictă observație, Poetul, considerat un veritabil pericol public, ajunge din nou în stare de reclusiune, din considerente aşa-zis medicale.

Deşi conştient de adevăratele motive ale surghiunului său, Eminescu îndură la Mânăstirea Nemțului (9 noiembrie 1886 - 10 aprilie 1887) un adevărat martiriu: găleți cu apă rece din fântână, aruncate pe chipul şi pe spinarea bolnavului, urmate de bătăi cu funia. Medicul său curant, un anume dr. Ursulescu, pune un diagnostic… delirant: Eminescu suferă desigur de „delirium tremens"[14]. Dintr-o scrisoare adresată în ianuarie 1887 unui prieten, Gheorghe Panu, Poetul cere acestuia

---

[12] Augustin Z. N. Pop, "**Eminescu Veronica Micle**" , Editura Tineretului, p. 146
[13] idem, p. 147.
[14] Acelaşi medic Ursulescu admitea ulterior că Eminescu putea să plece oricând din spital, dar numai sărăcia îl împiedicase să o facă!?

insistent, la limita disperării: „Te rog a spune tuturor că se află în deplină eroare (afară de suferința mea de picioare) **nu am absolut nimic**” (s.n.).

Conştient de conspirația căreia îi căzuse pradă, el scrie unui fost coleg de la Cernăuți, Gheorghe Bojeicu, plângându-i-se că a fost internat cu forța la M-rea Neamț, „ca alienat, deşi nu fusese”.

Un indezirabil devenit cobai...

Scăpat din iadul concentraționar de la Mânăstirea Neamț, revenit la Botoşani, în preajma Harietei, Eminescu petrece aici câteva luni. Un medic dement, pornind de la premiza că acesta este un suferind luetic, şi hotărât să experimenteze o nouă metodă de tratament, l-a transformat pe Eminescu în cobai. În baza prescripțiilor dr. Isac, bolnavul fu adăpat cu iod, scăldat în băi de romaniță, şi frecat cu mercur[15] vreme de o lună de zile. Dornic de rezultate rapide, ori, nu ar fi exclus să admitem că, poate, Eminescu trebuia eliminat cât mai repede, dementul medic ridică doza la 7 grame de mercur pe fricțiune. Precaut, dr. Isac, recomandă, totodată, o cură de nămol la Lacul Sărat.

Din nou trimis în străinătate...

Într-o ultimă licărire de conştiință profesională, voind a-l scăpa din mâinile criminale ale dr. Iszac, un grup de medici din Botoşani (Ştefanovici, Hynek şi Hajnal) recomandă, la 26 mai 1887, trimiterea lui Eminescu la Băile de la Hall, de lângă Innsbruck.

„Pentru că sângele cel rău erupea pretutindeni pe trup”[16], poetul se supuse, din nou, unui consult, la 13 iulie 1887, fiind examinat de somități medicale ieşene ale timpului: dr. Otremba, Botez, Filipescu, Nagel, Riegler, care-i recomandară băi în Tătăraş sau la Hall. „A doua zi, el pleca la Hall… Urma să fie examinat la Viena de către specialistul Neuman, Nathanagel şi Meinert, iar după avizul acestora să se îndrepte spre Hall, stațiune austriacă de băi, bogată în săruri de brom şi iod, în

[15] Doze enorme, câte 20 de fricțiuni, a câte 4 grame fiecare.
[16] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 304.

provincia Steyr. La Gara de Nord a Vienei, Eminescu a fost întâmpinat de doctorii Ciurea şi Boghean. Din păcate, nu s-a obținut, nici după acest tratament, nici un rezultat, nici o ameliorare.”[17]

Eminescu revine în țară într-o stare gravă. Spre sfârşitul anului, doi prieteni care îl vizitară pe poet, veghindu-l câteva zile, consemnează aceste cutremurătoare constatări: „Aseară m-am întors de la Botoşani, unde mă dusesem cu Pompiliu ca să-l vedem pe bietul Eminescu, despre care se svonise că ar fi murit. L-am găsit într-o stare de plâns; de opt zile nu mâncase şi nu vorbise un cuvânt, în urma unui nou acces al bolii vechi şi care a început de astă dată cu amețeli. Revenirea bolii e cu atât mai stranie cu cât fusese cu totul bine, dovadă poeziile pe care le alăturez aici, scrise în Botoşani, şi nici nu ştii cum să-ți tălmăceşti lucrul, afară dacă nu atribui starea lui de-acum suirei sângelui la cap, în urma încercării dobitoceşti, după mine, de a-i închide cu topuzul[18] rănile de la picioare. Ceea ce este cu adevărat e că, în urma redeschiderii rănilor, Eminescu s-a făcut ceva mai bine. Doctorii, cu toate acestea, susțin că nu este nici o legătură între închiderea rănilor şi revenirea bolii, şi se pare că aşa ar fi, deoarece a revenit de la Neamț cu rănile închise şi cu toate acestea bine; e drept însă că după trei zile rănile i s-au deschis iarăşi şi se poate foarte uşor că o **medicamentare contrară cursului natural** (s.n.) al boalei să fi produs acele perturbațiuni în organism.

Rănile de la picioare sunt după mine un fel de fontenele naturale care trebuie întreținute, cel puțin mai multă vreme, nu închise în mod brusc şi violent. Dar văd că calc drepturile Facultății de Medicină şi mă abțin… E nevoie să-l trimitem la băi şi mijloace nu-s.”

„Mal praxis sau... crimă cu premeditare”...

Dacă simptomele descrise mai sus ar fi fost corect tratate, poate că soarta Poetului ar fi fost cu totul alta. Eminescu a fost

---

[17] Augustin Z. N. Pop, *Pe urmele lui Mihai Eminescu*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1978, p. 300.
[18] Locuțiune: cu sila, cu forța.

fie victima ignoranței, fie a unei criminale decizii de a-l nenoroci, încetul cu încetul, prin otrăvire.

Iată ce spune dr. Ovidiu Vuia: „Am certitudinea că dacă Eminescu ar fi fost dat sub tutela unor oameni cuminți… într-un cadru ca cel de la M-rea Neamțului, legat de veşniciile neamului său, departe de oraşele iritante pentru creierul lui sensibil, marele nostru poet s-ar fi însănătoşit complet”[19].

Abia în aprilie 1888, Veronica se deplasă în două rânduri la Botoşani, cu gând să-l aducă pe Eminescu la Bucureşti, pentru tratament, ceea ce şi făcu. La 7 decembrie 1888, cerea oficialităților din Botoşani eliberarea unui paşaport „pe 11 luni pentru voiaj în străinătate”, destinat a-i fi de folos Poetului, în caz că îl va conduce pe acesta la tratament peste hotare. Era prea târziu, căci, la 3 februarie 1889, Eminescu recidiva, fiind claustrat la Spitalul Mărcuța, iar de aici fu transferat la Sanatoriul „Caritatea”.

În sfârşit, ultimul popas al tragicului poet național a fost din nou la Sanatoriul dr. Alex. Şuțu, din str. Plantelor nr. 1, unde Eminescu a fost internat în două rânduri. Revenit pe mâinile aceluiaşi dr. Al. Şuțu, ca într-un film de groază, acesta amplifică criminala metodă de tratament experimentată de dr. Iszac: de data aceasta dozele de mercur sunt direct injectate în corpul bietului suferind. Da, Eminescu a fost otrăvit cu mercur, de unde şi „pseudo-paralizia membrelor”. Avea dreptate I.N. Roman să exclame: „Am avut totdeauna şi am şi am şi astăzi convingerea că poetul care s-a luptat cu mizeria şi cu foamea a murit cu zile. Eminescu avea nevoie de un tratament serios şi de lungă durată, care cerea oarecare sacrificii, pe care nu s-a găsit nimeni să le facă”[20].

Era posibil un tratament medical în țară?...

Precum am arătat, Eminescu a urmat tratamente felurite, unele sub formă de proceduri hidroterapeutice, în străinătate: Odessa, Hall, Ober-Döbling, dar şi în țară: Constanța, Bucu-

[19] Dr. Ovidiu Vuia, *Despre boala şi moartea lui Eminescu. Studiu patografic*, Editura Făt-Frumos, Bucureşti, 1997.

[20] I.N. Roman, *O pagină inedită din viața lui Eminescu*, în „Adevărul Literar şi Artistic”, nr. 535/8 martie 1931.

reşti, Repedea, Mânăstirea Neamţ. După astfel de rudimentare tratamente doftoriceşti, ulceraţiile apărute pe trup păreau a se vindeca, ceea ce însemna că, deşi maladia nu era eliminată definitiv, aceste terapii aveau, totuşi, un rezultat benefic vizibil.

Chestiunea care a preocupat ulterior lumea ştiinţifică românească a fost aceea dacă Eminescu ar fi avut şanse de vindecare în ipoteza unui tratament corect aplicat, chiar în condiţiile în care ştiinţa medicală era la începuturi. Presupunând că diagnosticul maladiei a fost corect stabilit, că schema de tratament a fost cea optimă, deşi realitatea era pe departe alta, ne permitem să ne întrebăm: nu era mai bine ca Eminescu să fi fost tratat în ţară? Şi unde anume? Teoretic, poetul trebuia să fie internat într-un stabiliment de sănătate care să îndeplinească, cumulativ, două condiţii: un mediu natural fortifiant pentru psihicul acestuia, atât de astenizat în cei 6 ani de muncă gazetărească distrugătoare, concomitent cu efectuarea unor cure de băi, care să-i amelioreze ori chiar să-i vindece ulceraţiile apărute pe trup. Erau atât de evidente simptomele ce indicau starea de astenie psihică şi fizică a Poetului, precum şi constatarea că plimbările şi scurtele evadări în mijlocul naturii, pe care şi le permitea din când în când acesta, erau atât de fortifiante, încât nu trebuia să fii o somitate medicală pentru a indica repaus şi odihnă, ca remediu eficace.

Începând cu anul 1881, Eminescu resimte acut nevoia unor tratamente hidrotermale: cură heliomarină la Constanţa (1881), un tratament *sui generis* la Baia Mitrashewski (1883), sejur în staţiunea Odessa (1885), încercarea de a face o cură de băi la Repedea, lângă Iaşi, trimiterea la băile din Hall. Se observă că aceste tratamente de ordin hidrotermal au făcut parte din terapia utilizată în acea perioadă de către medicii curanţi ai lui Eminescu. Chestiunea care ne preocupă acum este însă următoarea: de ce au fost ocolite staţiunile termale din România?

Se ştie că tradiţia folosirii resurselor naturale (izvoare termale sau ape minerale) în zona Moldovei are o istorie îndelungată. Documentele vremii atestă câteva staţiuni balneoclimaterice de renume: Slănic Moldova (1800), Vatra Dornei (compoziţia apelor minerale din această staţiune a fost analizată încă din 1806), Solca (1800), Strunga (1830), Târgu Ocna (1800),

Poiana Sărată sau Vizantea şi, mai ales, Bălţăţeşti (1839), ale cărei ape naturale sunt recomandate în afecţiuni cum ar fi: bolile ginecologice, respiratorii, digestive sau locomotorii.

După 1877, obiceiul de a petrece verile călduroase pe la mânăstiri începuse a lua avânt. Un jurnal de vacanţă întocmit de Iancu Cerkez[21] înfăţişează deliciile unui concediu prin staţiunile balneare moldoveneşti, în anul 1886, în vremea când lui Mihai Eminescu i se aplicau tot felul de tratamente rudimentare şi aberante, chiar criminale. După ce vizitează Agapia, Iancu Cerkez ajunge la băile de la Bălţăţeşti, staţiune aflată la 20 de minute de mers cu trăsura. „Vizităm parcul compus dintr-o bordură subţire şi câţiva brăzişori dinaintea unui chalet. Prinţul Ştirbei, proprietarul moşiei, are în adevăr un parc bătrân, dar din nenorocire nu este al stabilimentului. Apele însă, se vede că sunt folositoare, deoarece, la sunetul clopotului de prânz, numeroasele mese se ocupa ca prin minune şi toţi, cu lingura în mână, cu şervetul la gât, ataca borşul…”

În continuare, Iancu Cerkez vizitează şi Repedea: „Ca să mergem sus în deal la Repedea, luăm o şosea unde praful este poate de o palmă şi înaintăm printre vii înconjuraţi de un nor, ca zeii. Întâlnim o vilă prea frumoasă şi cu o vedere admirabilă, poartă numele de Villa Grier. Sus la Repedea e un stabiliment de hydroterapie. Priveliştea este însă de toată frumuseţea: se vede Iaşul adunat pe colina lui, Miroslava adunată mai spre stânga, ondulaţiile spre Prut şi, în fund de tot, un punct alb, lucind în zare, care, ni se spune că e Stânca, moşia familiei Rosnovanu”.

Un set de documente originale, privind Băile de la Bălţăţeşti[22] aduce în faţa ochilor un fapt incredibil: Eminescu ar fi putut beneficia la Bălţăţeşti de un tratament eficace, în loc să fie internat la Spitalul Mânăstirii Neamţ, unde a fost supus unui

---

[21] M. Ştefan, *Un concediu în 1886, Iancu Cerkez*, în „Magazin Istoric”, 1998. Licenţiat în drept la Paris, înalt consilier la Curtea de Casaţie şi Justiţie, literat, membru al Junimii, în perioada bucureşteană a acesteia, autorul descrie cu minuţiozitate localităţile cu profil turistic din Moldova. Printre ele, băile de la Bălţăţeşti şi Repedea.

[22] „Ministerul de Industrie şi Comerţ, Direcţiunea Generală a Minelor”, Dosar No I/3 anul 1925, *Izvoarele minerale de la Băile Bălţăţeşti, Jud. Neamţ.*

tratament bestial, dinadins parcă ucigător. Băile de la Bălțătești puteau constitui o șansă pentru ameliorarea stării de sănătate a lui Eminescu. De altfel, în apropiere sunt multe locuri, evocatoare, care au jucat un rol important în biografia lui Eminescu și a Veronicăi Micle. La Târgu Neamț se afla casa de zestre a Veronicăi Micle, dăruită de aceasta Mânăstirii Văratec, la 1886, ca să fie metoc măicuțelor bolnave, în preajma spitalului, sau loc de găzduire surorilor ce se aflau cu treburi în oraș.

Veronica Micle obișnuia să se odihnească în timpul verii la Văratec, să se plimbe în pădurea de mesteceni, imortalizată de poet în *Călin Nebunul* sau *Călin, file de poveste*. Aici, în verile lui 1874 și 1875 Eminescu închiriase de la maica Asinefta Ermoghin o cămăruță, de unde privea „codrul de aramă" sau „pădurea de argint". La Văratec mai stătuse Eminescu și peste ani, în gazdă la maica Străinescu.

Tragedia de la Văratec...

În 1889, Văratecul era o stațiune de odihnă și tratament cu renume, în care se aflau Veronica și fiicele sale, alături de numeroase persoane venite din diverse orașe ale Moldovei. La 3 august 1889, Veronica obținu, prin doctorul Andronescu de la Spitalul din Bălțătești, o cantitate apreciabilă de arsenic. Pe atunci, se credea că, înghițind doze reduse de arsenic, starea de anemie se poate ameliora. De data aceasta, Veronica Micle luă întregul conținut al flaconului de arsenic, pentru a nu se mai trezi niciodată.

Dr. Cantemir și dr. Ursulescu, de la Bălțătești, informați asupra tragicului eveniment, nu mai putură face nimic. O zi întreagă s-a chinuit muribunda nefericită. Ba chiar și doctorul Taussig, venit cu întârziere de la Iași, ridică neputincios din umeri. La 6 august, trupul Veronicăi fu înhumat lângă bisericuța Sf. Ioan de la Văratec, sub arborele ei preferat: un molid.

Agapia, Văratec, Bălțătești...

Într-o vreme în care Eminescu era trimis aiurea, cât mai departe de țară, pentru tratament, în Moldova exista o stațiune cu ape miraculoase, ce ar fi putut fi de folos în tratarea maladiei de care suferea poetul.

Bălţăţeşi se află într-o regiune foarte pitorească (475 m altitudine), unde pretutindeni poţi admira bogăţia naturii: coline blânde, ape „frumos curgătoare şi limpezi ca cristalul”, livezi şi izvoare. Venind dinspre Piatra spre Târgu-Neamţ, îţi iese în cale această aşezare, cu ape miraculoase (predominant cloruro-sodice). Odinioară, aici erau domeniile familiei Cantacuzino. Pe la 1810, ei deţineau, printre altele, moşiile Bălţăţeşti şi Hangu[23]. Tradiţia locală spune că unul dintre membrii acestei familii, vânând pe aceste meleaguri, a descoperit câteva izvoare cu „slatină”, apă foarte sărată. Intuind valoarea terapeutică a acestor ape minerale, calitate certificată de analizele de specialitate, numeroşi oaspeţi din ţară şi străinătate, care admirau Ceahlăul şi Valea Bistriţei, se opreau la Bălţăţeşti: Wilhelm von Kotzebue, Dumas-tatăl, Vasile Alecsandri, I.L. Caragiale, Al. Vlahuţă, George Panu, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Mihail Sadoveanu etc.

„Se zice că, puţin timp după aşezarea principilor Cantacuzino în Palatul zis pe atunci domnesc, fie din propria lor iniţiativă, fie după îndemnul unui doctor, au început a întrebuinţa aceste ape pentru băi, clădind în apropierea izvoarelor două barăci mari de lemn, în care aşezară mai multe căzi pentru scăldarea familiei lor şi a altor boieri din ţară. Cu timpul, vestea împrăştiindu-se printre boieri şi neguţătorii din Moldova că aceste ape sunt folositoare pentru mai multe boli, se spune că mulţi veneau în timpul verii de luau băi, închiriind case prin sat, pe la mânăstirile vecine, iar alţii luau apă cu butoaiele şi o cărau în toate părţile, pentru a se scălda acasă la ei.”[24]

Prima consemnare a efectelor curative ale apelor de la Bălţăţeşti (cunoscute atunci sub numele de Izvoarele Olga, Elena şi Kneazul) a fost făcută pe la 1830 de dr. Giahac şi asistentul său Frantz Humpel, care au constatat că acestea conţin „acrime carbonică, acrime hidroclorică, sodă, Magnezie, Calce, Potasă, Fer şi Iod”.

---

[23] Moşia Bălţăţeşti a fost o perioadă în proprietatea contesei Marta de Bellu, intrând după Primul Război Mondial, prin expropriere, în proprietatea Statului, reprezentat de Consilieratul Agricol de Neamţ.

[24] „Ministerul de Industrie şi Comerţ, Direcţiunea Generală a Minelor”, Dosar No I/3 anul 1925, *Izvoarele minerale de la Băile Bălţăţeşti, Jud. Neamţ*, p. 8 v.

Numărul crescând al persoanelor care găseau tămăduire la apele sărate de la Bălțătești l-a îndemnat pe principele G. Cantacuzino să ridice un hotel în imediata apropiere a izvoarelor, cu 24 de camere, 6 bucătării şi 6 cabine, în care s-au aşezat câte 2 căzi pentru proceduri hidroterapeutice.

În anul 1856, în urma unui ordin venit din partea Comitetului Sanitar din Moldova, doctor în chimie Steiner a efectuat o nouă analiză a apelor minerale de la Bălțătești, punând în evidență eficacitatea lor terapeutică: „Aceste ape se întrebuințează mai cu seamă în scăldători la toate boalele de care am vorbit, la clasa apelor sărate, în genere şi îndeosebi la „*poala albă, la gutunarul încuibat (ozenă), la umflătura ghindurilor, la alte forme de boli scrophuloase, precum şi reumatismul cronic, la pete (pecingeni), la noduri, la băşicuți şi la alte bube, la limbrici, la trânji şi la diferite afecțiuni nervoase*”(apud dr. Fătu).

Ulterior, moşia Bălțătești a trecut în proprietatea Principilor Calimachi. Pentru că trăiau în străinătate, ei au arendat băile, astfel încât o parte din apa lor era vândută pe la mânăstirile din apropiere, tot în scopuri curative. Cu toate acestea, în fiecare vară, băile de la Bălțătești erau mult căutate de bolnavi.

Vizitând pe la 1870 aceste locuri, dr. Dimitrie Cantemir, medic originar din Roznov, localitate de lângă Piatra-Neamț, constată că majoritatea bolnavilor ce se găseau în stabiliment şi în sat „erau atinşi de felurite *forme de boli scrofuloase şi de matcă*”.

Stabilindu-se în oraşul Piatra-Neamț ca medic al Spitalului şi al Oraşului, Dr. Dimitrie Cantemir „**a avut ocazia de a vedea mulți bolnavi ameliorați şi tămăduiți de boli ce se credeau aproape incurabile**” (s.n.). Ca urmare, medicul se hotărăşte să cumpere de la Principele Dimitrie Ştirbei aceste izvoare minerale,şi o suprafață de teren, pe care a ridicat un hotel şi stabilimentul balnear. Într-o primă etapă, Dr. Cantemir utilizează sarea albă-gălbuie, compusă din cristale regulate şi transparente, având un gust amar, care provenea dintr-o dializă naturală a apelor minerale, la realizarea unui prim medicament, testat cu succes la Spitalul Piatra, intitulat „Salis athermarum Bălțăteşciani”, un fel de purgativ. În acest scop, dr. Cantemir a înființat un laborator de purificare şi cristalizare a acestei sări.

Apoi, cere efectuarea unor analize chimice precum şi începerea unor experienţe medicale de către medicii din Bucureşti, pentru a se stabili valoarea terapeutică a medicamentului.

Un document (datat 7 octombrie 1880) conţine rezultatul analizelor de specialitate privind mostra intitulată „Salis athermarum Bălţăteşciani", efectuată de dr. Bernat din cadrul „Laboratorului de chimie al Eforiei Spitalelor Civile şi al Facultăţii de Medicină". Raportul concluzionează că acest produs obţinut prin cristalizarea apelor minerale de la Bălţăteşti este la fel de bun ca şi cele obţinute la Carlsbad, Vichy sau Marienbad. Consiliul Medical Superior confirmă la 7 octombrie 1880 valoarea curativă a sării de Bălţăteşti, concluzionând: „Această sare indigenă poate înlocui cu succes sarea de Carlsbad, de Epson şi alte săruri analoage de provenienţă străină"[25].

Consecvent aceloraşi eforturi, în toamna anului 1883, dr. Cantemir solicită sprijinul dr. în chimie Konia, posesorul unui foarte bun laborator de analize din Iaşi. Acesta vine la Bălţăţeşti pentru a cunoaşte şi mai bine compoziţia minerală şi a stabili „pe bază ştiinţifică calităţile lor tămăduitoare". Redăm câteva pasaje din raportul dr. Konia (1884) : „În drumul care duce de la Piatra la Târgu-Neamţ, întâlnim satul Bălţăţeşti, cu vreo 300 de locuitori, locuind împrăştiaţi în căsuţe pe un mic deal. În valea satului, paralel cu şoseaua, se ridică nişte edificii noi, după care trecătorul de departe poate cunoaşte că aici se află o staţiune balneară. La o parte a şoselei sunt situate izvoarele şi băile, pe alta Hotelul cel mare şi diferite clădiri, în formă de vile, destinate pentru locuinţa vizitatorilor într-un parc bine îngrijit".

La 20 octombrie 1883, dr. Cantemir, împreună cu dr. Konia conferă izvoarelor 1,2,3 şi 4 denumirile: „Isvorul Carol I", „Independenţa", „Elisabeta" şi, respectiv, „Cuza-Vodă"[26].

---

[25] Documentul este semnat de medici de prestigiu din Bucureşti, precum : dr. Capşa, dr. Theodori, dr. I. Felis, Dr. Marcovici, Dr. Calenderu, Dr. I. Polizu etc., ceea ce înseamnă că, încă din 1880, calităţile băilor de la Bălţăteşti erau cunoscute lumii medicale.

[26] În primele decenii ale secolului XX, aceste izvoare aveau următoarea folosinţă: Carol I, Independenţa şi Elisabeta – băi; Cuza-Vodă – pentru extrageri de săruri purgative şi tratament intern.

După minuțioase analize de laborator, concluziile sunt următoarele:

1. Aproape a patra parte din apă consistă în Clorură de Natriu.

2. Caracteristic pentru apa sărată de Bălțătești este marea lor bogăție în sulfate, ceea ce contribuie mult la valoarea terapeutică a lor.

„*Se constată că izvoarele de la Bălțătești* ***sunt cele mai bogate în săruri din toate apele minerale analoage de pe continent*** (s.n.) *și că nici unul din izvoarele cunoscute din străinătate nu conține, pe lângă cantitatea de Cloruri de Natriu, atâtea sulfate ca la Bălțătești, având totodată și cantități considerabile de bromură de magneziu. Izvorul Carol I cu drept cuvânt se poate pune în fruntea tuturor izvoarelor de slatină în Europa.*"

Concluzii:

- *Pentru afecțiunile de care suferea, Eminescu a fost tratat cu o culpabilă neglijență. Nu se poate exclude ipoteza unei condamnabile și intenționate rea voințe;*
- *Deși tratamentul fizioterapeutic în România se dovedea a fi folositor, doctorii ce i-au acordat asistența medicală au ignorat acest domeniu. Din necunoaștere sau din interes?;*
- *Așa cum am încercat să dovedim, Eminescu ar fi îndurat mult mai puține suferințe de ordin fizic dacă i-ar fi fost recomandat în mod corect un tratament adecvat la una dintre stațiunile balneoclimaterice din țară, la Bălțătești, de exemplu și nicidecum la Spitalul Dr. Șuțu, din București, unde așa-zisul tratament consta în băi ale membrelor inferioare ori la Piatra Neamț, unde pseudo-tratamentul consta în aruncarea unor căldări de apă asupra corpului suferindului pacient.*

Înger şi demon: fizica şi metafizica unei idei

Pr. Prof. Theodor DAMIAN

Eminescu, cum am afirmat cu altă ocazie, nu numai că n-a fost străin de învăţătura de credinţă ortodoxă şi de practica Bisericii în care s-a născut şi din care mereu a făcut parte, dar a dovedit, chiar şi în poezia sa, a avea solide cunoştinţe teologice (vezi Theodor Damian, *Ideea de Dumnezeu în opera lui Eminescu*, în „Eminescu 2000: Aniversări New York-eze", vol. editat de Theodor Damian, Ed. Axa, Botoşani, 2000, p. 27). De aceea nu este de mirare că şi în poezia *Înger şi Demon* elementul religios este extrem de pronunţat.

Cadrul general al poemului este Biserica, nu însă ca realitate statică, nu „natură moartă cu îngeri" ca într-un tablou în care artistul surprinde doar suprafeţele imaginii, ci Biserica în acţiune, în funcţia ei esenţială, în elementul ei dinamic, aici reprezentat de lumânările arzând, ceea ce implică faptul că biserica e deschisă, că ne aflăm în timpul unei slujbe sau cel puţin că cineva a intrat şi se roagă acolo.

Poetul utilizează tehnica contrastului chiar de la început, ceea ce sugerează paradoxul la nivel teologic, paradox care, de altfel, caracterizează teologia creştină în mod definitoriu, atunci când alătură imaginea lumânărilor arzând de cea a întunericului de nepătruns al bolţii, ca şi cum, ca un nou Areopagit, Eminescu foloseşte ambele căi de cunoaştere, *via positiva* şi *via negativa*, în demersul său teologic de aici.

Cu alte cuvinte, fizica şi metafizica stau în acest poem faţă în faţă, fizica sugerată de prezenţa persoanei care aprinde lumânări ce ard şi se consumă (fizic), iar metafizica sugerată de întunericul de nepătruns cu ochiul al bolţii ce aminteşte de bolta cerească nepătrunsă, de creaţie, de Creatorul de dincolo de creaţie dar prezent totuşi în ea.

Şi bineînțeles că aşa cum întunericul de nepătruns, deşi transportă mintea noastră în metafizic, în apofază, păstrează totuşi o dimensiune din domeniul realității fizice, tot aşa flacăra lumânărilor, deşi din planul fizic, tinde spre, şi indică metafizicul prin aceea că lumina conținută în flacără, realitatea catafatică, duce mintea cititorului spre lumina creată de Dumnezeu înaintea luminătorilor, soarele şi luna, când Dumnezeu a spus încă din prima zi „să fie lumină", şi a fost, deci spre o realitate de dincolo de realitatea contextului nostru existențial. Şi totuşi ambele dimensiuni, cea fizică şi cea metafizică, se îngemănează perihoretic, se indică una pe alta şi se încununează reciproc chiar în câmpul paradoxului.

În strofa a doua paradoxul continuă; întâlnirea contrastelor, *coincidentia oppositorum*, constituie motiv de frumusețe şi de reflecție din partea cititorului. Imaginea copilei din lumea văzută se suprapune, se completează cu cea a îngerului din lumea nevăzută, din nou fizica şi metafizica, catafaza şi apofaza dându-şi mâna prin chipul Maicii Domnului, personaj de aici şi de dincolo în acelaşi timp, martoră a unei întâlniri mistice ce îmbrățişează întreaga creație, văzută şi nevăzută, îngenuncheată înaintea Creatorului ei.

Întâlnirea dintre fizică şi metafizică este continuată pe plan moral, mai ales cel al trăirii interioare şi în special al poziționării acestor trăiri față de Dumnezeu, *coram Deo*.

Compatibilitatea cu accente de contrast dintre cele două lumi din primele două strofe devine contrast pur şi simplu în strofele următoare, unde copila în rugăciune aminteşte de credinciosul conştient de legătura sa de dependență cu Dumnezeu, în timp ce imaginea bărbatului sugerează contrariul, depărtarea de Dumnezeu, apostazia: înger şi demon. Ea, cufundată în rugăciune şi îngerind: „Dar de-i umbra ei aceea – atunci Ea un înger este", el, admirând-o şi convertindu-se fie şi pentru o clipă: „Nu spre-amor – spre-nchinăciune el genunchii-şi înconvoaie".

Crucea pe care el se sprijină când îi observă ei îngerirea sugerează jertfa ce va face-o pentru a putea spera în reciprocitatea iubirii, acea convertire fie şi de o clipă, căci, în fapt, deosebirea dintre ei continuă să rămână esențială: „Se iubesc – şi ce departe sunt deolaltă amândoi", întocmai ca Hyperion din

Luceafărul, unde el se converteşte până la a cere schimbarea condiției sale existențiale, ca din nemuritor să devină muritor, jertfa supremă pe care doreşte să şi-o asume din iubire, fapt ce trimite direct la jertfa lui Dumnezeu pe cruce, din iubire pentru neamul omenesc, evident, păstrând în minte proporțiile şi diferența contextuală.

Răzvrătirea împotriva divinității e nimicnicie şi duce la nimicnicie. Iluzia credinței că poți schimba ca şi creatură ordinea Creatorului în univers aduce cu sine suferința de mai târziu, când, după o luptă cu cerul bazată pe această iluzie, constați, în sfârşit, vanitatea şi zădărnicia întreprinderii, constatare ce aduce cu sine suferința finală. Acelaşi sentiment de zădărnicie este încercat şi în urma luptei fără de succes contra relelor lumii. În strofele finale ale poemului, aceste două planuri, lupta împotriva relelor lumii şi cea împotriva cerului se întrepătrund, deşi ele sunt atât de diferite una de cealaltă. Similaritatea rezultatului celor două lupte – sentimentul nimicniciei – sugerează neînțelegerea de către om a sensului lucrurilor; mai precis, multe din cele ce nouă ni se par rele, e posibil să aibă un sens precis în economia generală a guvernării vieții şi universului, aşa după cum nu înțelegem lucrurile Divinității, ceea ce de multe ori duce la răzvrătire, cu acelaşi rezultat, evident, suferința finală, aruncarea de la fața lui Dumnezeu, iadul.

Este interesant de observat că în poem el aşteaptă iadul ca deznodământ al modului lui de a fi fost; dar în mijlocul suferinței de aici anticipând-o pe cea viitoare, deodată vine mântuirea; ea apare în ceasul morții lui şi-i aduce împăcarea generată de iubire: „Este ea – cu-o mulțumire adâncă, nemaisimțită / El în ochii ei se uită. Mândră-i de înduioşare / Ceasul ultim ei împacă toată viața-i de durere / Ah! şopteşte el pe moarte, cine eşti găsesc, iubită”. Trimiterea la jertfa de pe cruce a Fiului lui Dumnezeu este din nou clară, iarăşi păstrând în minte proporțiile şi contextul.

Şi Mântuitorul vine pe neaşteptate, când a decis Dumnezeu, nu omul, „la plinirea vremii”, cum zice Sf. Apostol Pavel (Galateni 4, 4), şi aduce prin şi din iubirea față de om împăcarea acestuia cu Dumnezeu.

Mila divină este mesajul final al poemului: „El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis / Pe un înger să mă-mpace şi-mpăcarea e amorul”.

Ca influenţat de teologia origenistă a apocatastazei, care promovează ideea că, la urma urmelor, din iubirea ce-l caracterizează esenţial, Dumnezeu va mântui chiar şi pe demoni, Eminescu încheie acest poem teologic într-o notă de speranţă vindecătoare care lasă să primeze ideea că totul se centrează în existenţă pe Dumnezeu, El fiind raţiunea supremă a tuturor lucrurilor şi deci calea spre El fiind cea mai sigură pe care omul poate s-o aleagă şi s-o urmeze în viaţă.

Bibliografie

– 2004 –

Întocmită de Mariana NESTOR şi Camelia STUMBEA,
B.C.U. „Mihai Eminescu”, Iaşi

EMINESCU, Mihai. **Basme**. Ediţie îngrijită de Alina Hucai. Iaşi, Sedcom Libris, 2004, 222 p.

EMINESCU, Mihai; CREANGĂ, Ion; ISPIRESCU, Petre. **Din poveştile de aur ale românilor**. Redactori: Petru Radu, Alina Hucai. Iaşi, Sedcom Libris, 2004, 254 p.

EMINESCU, Mihai. **Făt-Frumos din lacrimă** ; il. de Elena Dragulelei Dumitru. Bucureşti, Allfa, 2004, 64 p.

EMINESCU, Mihai. **La mijloc de codru**… . Ediţia a 2-a, Reşiţa, Timpul, 2004, 40 p.

EMINESCU, Mihai. **Luceafărul**. Ediţie, note, studiu introductiv, tabel cronologic, texte de Ion Pachia Tatomirescu. Timişoara, Aethicus, 2004, 220 p. (Biblioteca absolventului. 16+1… autori canonici).

EMINESCU, Mihai. **Luceafărul = Luceafer = Der Abendstern**. Suceava, Accent Print, 2004.

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Selecţie realizată de Rodica Diaconu. Bucureşti, Eminescu, 2004, 120 p. (Biblioteca

Eminescu). Vol. reproduce ed. îngrijită de Perpessicius, „Opere alese”, (Bucureşti, 1964).

EMINESCU, Mihai. **Poezii.** Text ales şi stabilit, fragmente critice de Perpessicius; vol. îngrijit şi cronologie de D. Vatamaniuc. Bucureşti, Editura Institutului Cultural Român, 2004, 268 p.

EMINESCU, Mihai. **Poezii.** Iaşi, Sedcom Libris, 2004, 190 p.

EMINESCU, Mihai. **Poezii = Poésies.** Prezentare şi traducere de Jean-Louis Courriol. Ediţia a 4-a = 4ème édition. Piteşti, Paralela 45, 2004, 124 p. (Gemini). Texte paralele în lb. română şi franceză.

EMINESCU, Mihai. **Proză literară**. Bucureşti, Editura Eminescu, 2004, 104 p. (Biblioteca Eminescu)

EMINESCU, Mihai. **Apel pentru serbarea de la Putna : Viena, 4 martie 1870**. În: *ATENEU*, v. 4, 2004 iun, No. 6, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Doina**. În: *CRONICA*, v. 39, 2004 feb, No. 2, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **În ochii altor oameni**. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 2, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Melancolie**. În: *CRONICA*, v. 39, 2004 ian, No. 1, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Moarte, înger cu-aripi negre**. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 1, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Răpiţi din cer, hrăniţi cu basme**. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 4, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **O stea în reci nemărginiri**. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 3, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **L'étoile dans froids eloignements**. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 4, p. 93. Traducere în limba franceză de Coca Soroceanu.

EMINESCU, Mihai. **Glosse; Et si…; Au bleu lointain**. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 2, p. 116-119. Traduceri în limba franceză de Nicolas Blithikiotis.

EMINESCU, Mihai. **Lorsque les suvenirs…; Reste au dessus de moi…**; **Les ans passèrent…** În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 4, p. 91-92. Traduceri în limba franceză de Nicolas Blithikiotis.

EMINESCU, Mihai. **Ode (Odă în metru antic); Les ans passèrent (Sînt ani la mijloc); Chaque fois, mon amour… (De cîte ori, iubito…).** Traduceri în limba franceză de Alexandra Filippovskaiati. În: *CRONICA*, v. 39, 2004 ian, No. 1, p. 23.

EMINESCU, Mihai. **Si frêle; C'est quoi l'amour?; Lorsque les souvenirs…**. Traduceri în limba franceză de Ion Roşioru. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 3, p. 75-78.

EMINESCU, Mihai. **Solitude**. Traducere în limba franceză de Constantin Frosin. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 1, p. 71-72.

EMINESCU, Mihai. **Vénus et Madone**. Traducere în limba franceză de Constantin Frosin. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 1, p. 70-71.

AGAFIȚEI, Florinel. **Accepția indiană a simbolului în opera lui Mihai Eminescu**. Cuvânt înainte de Florin Paraschiv, Iaşi, Editura T, 2004, 78 p.

ANTOCI, Georgiana. **Luna şi sunetul cornului – metafore obsedante la Eminescu**. [Rodica Marian, „Luna şi sunetul cornului – metafore obsedante la Eminescu”, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003]. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica

S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 6, p. 223-225.

ARDELEAN, Petru M. **Ediția jubiliară Eminescu**. [Mihai Eminescu, „Opere", I-V. Ediție îngrijită de D. Vatamaniuc cu o prefață de Eugen Simion. Academia Română. Bucureşti, Editura „Univers enciclopedic", 1999-2000, 7297 p.]. În: *VATRA,* v. 31, 2004 ian-feb, No. 1-2, p. 105-110.

BANARU, Alina. ***Continuitate – discontinuitate*: principiu de recuperare a textului eminescian în lirica optzeciştilor basarabeni.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 143-150.

BĂDILIȚĂ, Cristian. ***Luceafărul*, poem (anti)luciferic?** În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2004 ian, No. 1, p. 100-104.

BĂLU, Ion. **Complexul Ofeliei în creația eminesciană**. În: *JURNALUL literar*, v. 15, 2004 ian-feb-mar, No. 1-6, p. 1, 15.

BĂRAN, Sorin Ovidiu. ***Înger* sau *demon*, o dihotomie?** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Vol.coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 217-222.

BENEA, Nicoleta. ***Răsai asupra mea…***. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 189-194.

BÎZDÎGĂ-GEANGALĂU, Dana Iuliana. **Archeus, ātman şi brahman**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 75-81.

BOGDĂNESCU, Simion. **Metafora, „stăpîna mării" în poezia eminesciană „Scrisoarea I"**. În: *DACIA literară*, v. 15, 2004, No. 52, p. 22.

BOLDEA, Iulian. **Reflecții critice**. [Iosif Cheie-Pantea, „De la Eminescu la Nichita Stănescu", Timişoara, Excelsior Art, 2002]. În: *VATRA*, v. 31, 2004 mai-iun, No. 5-6, p. 103-104.

BOLDURESCU, Maria. **Aspecte ale intertextualității greco-latine în lirica lui Eminescu**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 23-30.

BORZA, Cosmin. **O poetică a provizoratului**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 267-274.

BOT, Ioana; COLUMBAN, Monica. **Mihai Eminescu – Scrisori : exerciții de lectură**. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Ştiință, 2004, 120 p.

BRÎNZĂ, Natalia. **Idealul național şi Ştefan cel Mare în publicistica lui Mihai Eminescu**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 322-326.

BUTNARU, Mariana. **Imaginea lui Ştefan – un virtual model în publicistica eminesciană**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 317-321.

CĂLINESCU, George. **Viața lui Mihai Eminescu**. Bucureşti, Eminescu, 2004, 362 p. (Biblioteca Eminescu). Vol. reproduce ed. din 1964.

CĂLINESCU, George. **Viața lui Mihai Eminescu**. Ediție facsimil. Bucureşti. Semne, 2004, 490 p. Reproduce textul lucrării „Viața lui Mihai Eminescu”, apărută la Bucureşti, Editura Cultura Națională, 1932. Reproducere în facsimil. Cuprinde şi postf. de la ed. a 2-a (1933) şi a 3-a (1938).

CĂRCĂLEANU, Eleonora. **Eminescu în spațiul cultural italic**. [Viorica Bălteanu, „Eminescu în spațiul cultural italic”, Timişoara, Editura Universității de Vest, 2002]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2004 ian, No. 1, p. 110.

CĂRTĂRESCU, Mircea. **Precuvîntare la un audio-boo**k. [Mihai Eminescu, „Poeme necunoscute, reconstituite de Petru Creția, alese de Mircea Cărtărescu şi rostite de Adrian Pintea”, Editura Casa Radio, Bucureşti, 2003, şi un CD]. În: *OBSERVATOR cultural*, v. 4, 2004 mar 2, No. 210, p. 13-14.

CÂMPAN, Dana. **Eminescu în reprezentări critice**. [Constantin Cubleşan, „Eminescu în reprezentări critice”, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2003]. În: *STEAUA*, v. 55, 2004 ian-feb, No. 1-2, p. 47-48.

CEAUŞESCU, Gheorghe . **„Armonia din Pleiade”**. În: *ROMÂNIA literară*, 37, 2004 iul 14, No. 27, p. 9.

CEAUŞESCU, Gheorghe. **Istoricul şi harul orfeic**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 37, 2004 nov 10, No. 44, p. 13.

CERCEL, Cristian. **Antiiluminismul în publicistica eminesciană**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 283-294.

CIFOR, Lucia. **Ipoteze pentru o nouă interpretare a poemului *Luceafărul*.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 7-22.

CIFOR, Lucia. **Note pe marginea unor cărți de hermeneutica sensului**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 231-237.

CIMPOI, Mihai. **Al. Macedonski şi complexul lui Polynikes**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2004 mai 26, No. 20, p. 15.

CIMPOI, Mihai. **Şincai în viziunea lui Eminescu**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2004 mai 19, No. 19, p. 15.

CIOBOTARU, Anca-Doina; DABIJA, Irina. **Eminescu sub semnul Thaliei.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 141-144.

CIOPRAGA, Constantin. **O exegeză despre „omul eminescian”**. [Mihai Cimpoi, „Esența Ființei – (Mi)teme şi simboluri existențiale eminesciene”, Chişinău, Gunivas, 2003]. În: *VIAȚA românească*, 99, 2004 apr-mai, No. 4-5, p. 83-85.

CIUCĂ, Valerius M. **Privilegia odiosa sunt (?)** În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2004 feb, No. 2, p. 151-152.

COSTACHE, Iulian. **Strategia discursului poetic eminescian**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 130-137.

CODREANU, Theodor. **Teoria dublului binom**. În: *STEAUA*, v. 55, 2004 sep, No. 9, p. 52-55.

CODRESCU, Grigore. **Rodica Marian, *Luna şi sunetul cornului – metafore obsedante la Eminescu***. [Piteşti, Editura Paralela 45, 2003]. În: *ATENEU*, v. 41, 2004 feb, No. 2, p. 6.

COLCERIU, Anamaria. ***Cînd marea…* sau despre dubla înfățişare a durerii**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele

Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 191-200.

CONSTANDACHE, Marian. **Personajul feminin la Eminescu (II)**. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 1, p. 214-217.

CONSTANDACHE, Marian. **Personajul feminin la Eminescu (III)**. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, no. 2, p. 219-225.

CONSTANTIN, Călin. **Surpriza necunoscutului**. [Mihai Eminescu, „Poeme necunoscute reconstituite de Petru Creția, alese de Mircea Cărtărescu şi rostite de Adrian Pintea", CD-Cărți Ed. Casa Radio, Bucureşti, 2003, 64 p.]. În: *ROMÂNIA literară*, v. 37, 2004 mar 17, No. 10, p. 4.

CONSTANTIN, Letiția; CHIRIȚĂ, Tabita; ROGOJANU, Ion C. **România şi şansa bibliofiliei**. Convorbiri cu Ion C. Rogojanu, prim vice-preşedinte al Asociației Române de Bibliofilie şi Ex-libris. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 302-313.

CONSTANTINESCU, Cătălin. **O antologie necesară**. [„Detractorii lui Eminescu". Antologie, note şi prefață de Al Dobrescu, Iaşi, Junimea, 2002]. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 238-240.

CONSTANTINESCU, Viorica S. **„Cuplul infernal" şi creația poetică**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 23-28.

COROIU, Constantin. **Chipul şi glasul Poetului**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 iun 8, No. 720, p. 13.

COROIU, Constantin. **Exemplul permanent al gazetarului Eminescu**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 iun 1, No. 719, p. 13.

COŞEREANU, Valentin. **Eminescu, România jună şi Serbarea de la Putna**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2004 mar, No. 3, p. 79-81.

COZMEI, Ion. **Eminescu, sărbătorit la Cernăuţi**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2004 ian 28, No. 3, p. 22.

COZMEI, Ion. **O nouă primenire a „veşmântului" ucrainean al poeziei eminesciene**. [Mihai Eminescu, „Luceafărul", Cernăuţi, Bukrek, 2003, în traducerea lui Vitali Kolodii]. În: *LUCEAFĂRUL*, 2004 ian 21, No. 2, p. 23.

CRĂCIUN, Nicu. **De la romanţa *Izvorul Elfilor* de Emanuel Geibel la *Făt-Frumos din tei* şi *Povestea teiului***. În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2004 iun, No. 6, p. 73-75, şi în: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 46-52.

CRĂCIUN, Victor. **Eminescu, Ştefan Vodă şi Putna :cu prilejul pomenirii domnitorului la 500 de ani – 1504-2004**. Cu un cuvânt înainte de I. P. S. Daniel, Mitropolitul Moldovei şi al Bucovinei, Bucureşti, Semne, 2004, 203 p.

CREŢU, Adrian M. **Cioran despre Eminescu sau despre tentaţia românească a neantului**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 82-85.

CREŢU, Bogdan. **Eminescu, poet al melancoliei**. [George Gană, „Melancolia lui Eminescu", Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2004 ian, No. 1, p. 59-61.

CREȚU, Nicolae. **Oximoronul timp – netimp**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2004 ian, No. 1, p. 105-107.

CRISTEA, Stan V. **Eminescu şi Teleormanul**. Ediția a 2-a, revăzută şi adăugită, Alexandria, Rocriss, 2004, 326 p.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **„Eminul meu iubit": Mihai Eminescu – Veronica Micle**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 iul 20, No. 726, p. 8-9.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Spre Eminescu: răspuns românesc la amenințările prezentului şi la provocările viitorului**. Bucureşti, Cartea Universitară, [2004?], 411 p.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Spre Eminescu: răspuns românesc la amenințările prezentului şi la provocările viitorului**. Bucureşti, Aldine, 2004, 420 p.

CRUPA, Adrian. **Mitul poetului național**. [Ioana Bot (coord.), „Mihai Eminescu, poet național român. Istoria şi anatomia unui mit cultural", Cluj-Napoca, Dacia, 2001]. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 243-244.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescologul temerar I. E. Torouțiu.** [I. E. Torouțiu, „Exegeza eminesciană". Poeziile antume din punct de vedere filologic. Antologie, notă editorială şi bibliografie de Doina Rizea. Prefață de Nicolae Georgescu. Bucureşti, Floare albastră, 2002]. În: *DACIA literară*, v. 15, 2004, No. 57, p. 23-26.

CUBLEŞAN, Constantin. **Omul eminescian**. [Mihai Cimpoi, „Esența ființei – (Mi)teme şi simboluri existențiale eminesciene", Chişinău, Gunivas, 2003]. În: *VIAȚA românească*, 99, 2004 apr-mai, No. 4-5, p. 76-77.

DÉNES, Jonas. **Fascinația romantismului central-european la Mihai Eminescu şi Jókai Mór**. În: *STUDII eminescologice*.

Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 86-103.

DÉNES, Jonas. **Nomen est omen? (Intertextualitatea numelor proprii „livreşti” în proza eminesciană).** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 31-38.

DINU, Claudia. **Strategia argumentativă într-un text publicistic eminescian**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 161-170.

DOBRE, Ana. **Capacitatea de a divaga**. [George Anca, „Baudelaire şi poeţii români”, Bucureşti, Biblioteca Pedagogică Naţională; Academia Internaţională „Mihai Eminescu”, 2001]. În: *LUCEAFĂRUL*, 2004 mai 19, No. 19, p. 9.

DOBRE, Ana. **Eminescu: acasă în Teleorman**. [Stan V. Cristea, „Eminescu şi Teleormanul”, ediţia a II-a revizuită şi completată, Alexandria, Rocriss, 2004]. În: *LUCEAFĂRUL*, 2004 dec 22, No. 47-48, p. 11.

DOCA, GHEORGHE. **Eminescu într-o nouă lectură (I)**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 iun 15, No. 721, p. 8-9.

DOCA, GHEORGHE. **Eminescu într-o nouă lectură (II)**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 iun 22, No. 722, p. 8.

DOCA, GHEORGHE. **Eminescu într-o nouă lectură (III).** În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 iun 29, No. 723, p. 8.

DORIN, Mihai. **Eminescu şi criza de ideal a epocii sale**. În: *DACIA literară*, v. 15, 2004, No. 55, p. 21-24.

DRAGOMIR, Caius-Traian. **Înnoirea şi conştiinţa ei**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2004, apr 28, No. 16, p. 3.

DUMA, Melania. **Impresii de lectură alături Rodica Marian**. [Rodica Marian, „Hermeneutica sensului”, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2003]. În*:* *VATRA*, v. 31, 2004 mai-iun, No. 5-6, p. 117-118.

DUMITRAȘ, Simona. **Ștefan cel Mare – personaj simptom în proza politică eminesciană**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2004, p. 307-316.

ENE, Mihai. **Bacovia – subminarea organică a modelului eminescian**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iași, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza" Iași, 2004, p. 94-102.

FOTEA, Mircea. **Părintele Ghelasie Gheorghe de la Mănăstirea Frăsinei, Râmnicu-Vâlcea**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 290-291.

FUNICA, Gabriel. **Eminescu și Nirvana**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 105-106.

GĂBUREANU, Petronela. **Intertextul eminescian în *Levantul* lui Mircea Cărtărescu**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2004, p. 115-120.

GÂRBEA, Horia. **Cât de cunoscuți suntem?** În: *LUCEAFĂRUL*, 2004 apr 19, No. 19, p. 2.

GEORGESCU. N. **Cum l-aș edita pe Eminescu. Dintr-o ediție de sertar**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S.

Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 196-201.

GEORGESCU, N. **Eminescu şi oglinzile fiinţei**. [Mihai Cimpoi, „Esenţa Fiinţei – (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene”, Chişinău, Gunivas, 2003. În: *VIAŢA românească*, 99, 2004 apr-mai, No. 4-5, p. 78-80.

GEORGESCU, N. **Poemul *Melancolie* în *Convorbiri literare* şi în ediţia princeps.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 202-208.

GÎNSAC, Anamaria. **Treptele revelaţiei cosmicităţii primare-esenţiale. Căutare şi Absolut – pentru o fenomenologie sacră a creaţiei poetice eminesciene.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 223-232.

GOLDIŞ, Alex. **Autoreferenţialitatea eminesciană**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 15, 2004 aug, No. 8, p. 5, 3; şi în: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 9-18.

GRĂSOIU, Liviu. **Mai mult, parcă, decât altădată**. [Constantin Cubleşan, „Eminescu în reprezentări critice”, Cluj-Napoca, Grinta, 2003]. În: *VIAŢA românească*, v. 99, 2004 apr-mai, No. 4-5, p. 200-202.

HUSAC, Roxana. **Poezie şi destin**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 83-93.

IVASÎŞEN, Natalia. **Intratextualitatea eminesciană**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc

„Mihai Eminescu" Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 19-22.

KYCYKU, Kopi. **Esenţa fiinţei eminesciene în viziunea lui Mihai Cimpoi**. [Mihai Cimpoi, „Esenţa Fiinţei. (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene", Chişinău, Gunivas, 2003]. În: *VIAŢA românească*, 99, 2004 apr-mai, No. 4-5, p. 74-76.

LASCONI, Elisabeta. **Viaţa ca eternă reîntoarcere** [Mihai Eminescu, „Proză literară"; Julio Cortazar, „Toate focurile, focul"]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 ian 20, No. 700, p. 11.

LASCONI, Elisabeta. **Viaţa ca vis ori coşmar**. [Mihai Eminescu, „Sărmanul Dionis"; Julio Cortazar, „Noaptea, cu faţa spre cer"]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 ian 13, No. 699, p. 9.

LICUŢĂ, Cristina. ***Cînd marea…*** **– vis fără timp şi forme poetice**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 202-210.

LOMBARDO, Maria Luisa. **Eminescu între erotica schopenhaueriană şi licenţele pasionale**. În: *LIMBĂ şi literatură*, v. 49, 2004, No. 1-2, p. 57-70.

MACARIE, Gheorghe. **Eminescu – aspiraţia cosmică**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 104-110.

MANIU, Leonida. **Eminescu văzut de Ioan Constantinescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 111-119.

MARIAN, Rodica. ***Povestea magului călător în stele*** **– ontologie a lunii, a morţii şi a creaţiei poetice**. În: *STUDII*

eminescologice. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 29-43.

MARIN, Demetrio. **Eminescu şi cultura indiană**. Traducere de Mirela Talaşman, prefaţă de Traian Diaconescu. Iaşi, Institutul European, 2004, 148 p. (Eseuri de ieri şi de azi ; 63).

MARINESCU, Cristina. **Eminescu şi Eminescu: procesul de constituire a intertextului eminescian.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 61-68.

MARINESCU, Laura. **Motivul strigoiului în literatura romantică**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 77-82.

MARINESCU, Luiza. **Mihai Eminescu şi Jorge Luis Borges : interferenţele lecturii postmoderne**. Bucureşti, Editura Fundaţiei România de Mâine, 2004, 192 p.

MAXIM, Elena-Olimpia. **Citatul eminescian în *Domnişoara Cristina d*e Mircea Eliade.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 157-164.

MĂGURĂ, Cristian. **Chestiunea bisericească**. [Mihai Eminescu, „Ortodoxia". Antologie de Fabian Anton, Cuvântul înainte: Eminescu şi teologia de I.P.S. Nicolae Corneanu, Mitropolitul Banatului, Cluj, Eikon, 2003]. În: *ROMÂNIA literară*, v. 37, 2004 mai 5, No. 17, p. 6.

MÂNDRU, Bogdan. **„Firimiturile geniului"**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 145-153.

MÂNDRU, Bogdan. **Spiritul hyperionic şi sublimul eminescian**. [George Popa, „Spiritul hyperionic şi sublimul eminescian”, Iaşi, Universalis XXI, 2003]. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 245-247.

MENDREA, Nicoleta. **Eminescu în Esperanto**. [Mihai Eminescu, „Poeziajoj: Eminescu în Esperanto = Poezii: Eminescu în Esperanto”. Cu un cuvînt înainte de Eugen Simion. Ediție bilingvă, Timişoara, Mirton, 2001, IX+82 p.] În: *CAIETE critice*, 2004, No. 7, p. 56-58.

MILITARU, Petrişor. **Cele trei ipostaze ale zeului în imaginația eminesciană**. **Introducere în „panteonul” liric eminescian. Tipuri de zei**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 255-264.

MITOCARU, Victor. **Reconsiderări**. În: *ATENEU*, v. 41, 2004 mar, No. 3, p. 23.

MIU, Constantin. **Aspecte ale melancoliei în erotica lui Eminescu şi Arghezi**. În: *POEZIA*, v. 10, 2004, no. 2, p. 215-218.

MOCANU, Elena. **Avatarii lui Andrei Mureşanu**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 186-190.

MOCANU, Sorin. **Elemente ale civilizației occidentale: căile ferate**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 171-186.

MODREANU, Cristina. **22 de poeme eminesciene într-o carte cu CD**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 nov 16, No. 743, p. 3.

MOISUC, Ilie. ***Mureşanu* şi dimensiunea existenţială a interpretării**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 167-178.

MUNTEANU, Cornel. **Deconstrucţia mitului naţional Eminescu** [„Mihai Eminescu, poet naţional român. - Istoria şi anatomia unui mit cultural". Volum coord. de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Dacia, 2002]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2004 ian, No. 1, p. 108-109.

MUREŞAN, Viorel. **Grădinarul şi alaiul de pelerini**. În: *FAMILIA*, v. 40, 2004 feb, No. 2, p. 40-42.

MUSCĂ, Vasile. **Lumile şi trecerile lui Eminescu**. Cluj-Napoca, Grinta, [2004?], 135 p.

NICĂ, Janet. **În căutarea concretului pierdut**. În: *DACIA literară*, v. 15, 2004, No. 56, p. 24-25.

OANCEA, Ileana. **Despre noutatea poetică eminesciană.** În: *ORIZONT*, v. 16, 2004 iul 20, No. 7, p. 22, 31.

OLTEANU, A. Gh. **O problemă de punctuaţie în poemul *Luceafărul* de Mihai Eminescu**. În: *LIMBĂ şi literatură*, v. 49, 2004, No. 1-2, p. 71-76.

OLTEANU, Camelia Mădălina. **Intertext eminescian la Cărtărescu (intertext sau anxietate?)**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 121-132.

PAGINI uitate despre Eminescu. Antologie, prefață, note de Gh. Bulgăr. Ediție îngrijită şi prefaţată de Gh. Constantinescu-Dobridor. Bucureşti, Lucman, 2004, 232 p.

PALEOLOGU-MATTA, Svetlana. **Esența adevărului**. [Mihai Cimpoi, „Esența ființei. (Mi)teme şi simboluri existențiale eminesciene”, Chişinău, Gunivas, 2003]. În: *VIAȚA românească*, 99, 2004 apr-mai, No. 4-5, p. 73-74.

PANAITE, Oana. **Zeu; lumi mitice – principii poetice**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 239-246.

PAPANĂ, Anca. **Intertextul eminescian în poezia optzecistă**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 133-142.

PAPANĂ, Anca. **Istoria şi anatomia unei antologii eminesciene**. [„Mihai Eminescu, poet național român – Istoria şi anatomia unui mit cultural”. Volum coord. de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Dacia, 2001, 319 p.] În: *VATRA*, v. 31, 2004 mai-iun, No. 5-6, p. 118.

PAPUC, Liviu. **George Ranetti şi moştenirea eminesciană**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2004 iun, No. 6, p. 81.

PAPUC, Liviu. **I. E. Torouțiu: *Exegeza eminesciană***. I. E. Torouțiu, „Exegeza eminesciană. Poeziile antume din punct de vedere filologic”, Bucureşti, Editura Floare albastră, 2002, 256 p.]. În: *CRONICA,* v. 39, 2004 iun, No. 6, p. 9.

PAȚANGHEL, Dumitru. **O alchimie inversă: Eminescu – Bacovia**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru

Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 103-114.

PĂDURARU, Mircea. **Conceptul de *adevăr* în gîndirea lui Mihai Eminescu.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 275-282.

PÂNTEA, Vera. **Imaginarul utopic eminescian**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 44-66.

PÂRVULESCU, Ioana. **Ce s-a întîmplat în 15 februarie 1882.** În: *ROMÂNIA literară*, v. 37, 2004 iul 21, No. 28, p. 16-17.

POPA, George. **Autoportret eminescian: conştiinţa de sine.** În: *POEZIA*, v. 10, 2004, No. 3, p. 119-126.

POPA, George. **O constelaţie de adevăruri eminesciene**. În: *DACIA literară,* v. 15, 2004, No. 53, p. 21-22.

POPA, George. **De la plastic la inefabil în lirica eminesciană**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 120-129.

POPA, George. **Libertatea metafizică în viziune eminesciană**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2004 iun, No. 6, p. 70-72.

POPA, George. **Mitul orfic în *Memento mori* – o profeţie eminesciană**. În: *DACIA literară*, v. 15, 2004, No. 57, p. 20-22.

POPA, George. **Spiritul hyperionic sau Sublimul eminescian**. Iaşi, Universitas XXI, 2003, 209 p.

POPA, Ionel. **La orizontul eminescologiei**. [Rodica Marian, „Luna şi sunetul cornului – metafore obsedante la Eminescu”, Editura Paralela 45, 2003]. În: *STEAUA*, v. 55, 2004 iun, No. 6, p. 29-30.

POPESCU, Florentin. **Perenitatea poeziei eminesciene**. [Mihai Eminescu, „Satire”. Ediţie de N. Georgescu. Bucureşti, Editura Floarea albastră, 2002]. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 15, 2004 nov, No. 11, p. 32.

RADU, Alina. ***Mureşanu* sau polivalenţa hermeneutică**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 179-185.

REDINCIUC, Nicoleta. ***Cînd marea…* încifrează poezia**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 211-216.

ROMILA, Adrian. **Melancolic şi feeric. Funcţia proiecţiei paradisiace la Eminescu. (I)**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2004 iun, No. 6, p. 76-78.

ROMILA, Adrian. **Melancolic şi feeric. Funcţia proiecţiei paradisiace la Eminescu. (II)**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2004 iul, No. 7, p. 82-85.

RUSU, Vasile. **Eminescu şi detronarea lui Cuza**. Sibiu, Casa de Presă şi Editura Tribuna, 2004, 152 p.

SERES, Alexandru. **Eminescu şi Eliade**. În: *FAMILIA*, v. 40, 2004 ian, No. 1, p. 58-59.

SIMION, Eugen. **Manuscrisele lui Eminescu**. În: *CAIETE critice*, 2004 aug, No. 8, p. 5-8.

SIMUȚ, Ion. **Clasicii – mereu aceiaşi?**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 37, 2004 aug 11, No. 31, p. 13.

SIMUȚ, Ion. **Nebuloasa manuscriselor eminesciene**. [Mihai Eminescu, „Poeme necunoscute, reconstituite de Petru Creția, alese de Mircea Cărtărescu şi rostite de Adrian Pintea”, Editura Casa Radio, Bucureşti, 2003, şi un CD]. În: *ROMÂNIA literară*, 37, 2004 iul 7, No. 26, p. 13.

SIPOS, Lajos. **Primul Eminescu în limba maghiară.** În: *ROMÂNIA literară*, v. 37, 2004 dec 7, No. 48, p. 25.

SÎMBRIAN, Oana. **Intertext spaniol în poezia lui Mihai Eminescu**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 39-45.

SLĂVOIU, Vlad. **Tare de înger**. În: *DACIA literară*, v. 15, 2004, No. 56, p. 26-28, şi în: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 233-238.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu la 1939**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2004 ian, No. 1, p. 1-5.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu şi ecuațiunea universală**. (I). – În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2004 iun, No. 6, p. 1-7.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu şi ecuațiunea universală**. (II). – În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2004 iul, No. 7, p. 1-3.

SPIRIDON BÎRSAN, Marilena. **George Lateş – *Mihai Eminescu. Orfism şi gnomism*** [Iaşi, Junimea, 2001]. În:

STUDII eminescologice. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 226-230.

SPIRIDON BÎRSAN, Marilena. **Natura naturans / natura naturata la Mihai Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 69-74.

STEINHARDT, Nicolae. **Scriitorul şi neamul său. Întru întîmpinarea centenarului morţii lui Eminescu 1889-1989**. În: *DACIA literară*, v. 15, 2004, No. 52, p. 19-21.

ŞERBAN, Liliana. **Toposuri poetice în lirica lui Eminescu**. Târgovişte, Editura Macarie, 2004, 1 vol.

ŞTEFAN, Ana-Maria. **Un alt epilog pentru *Călin***. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 154-158.

TĂBĂRAŞ, Stelian. **Ce NU vorbim**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2004 nov 1, No. 42, p. 2.

TĂBARĂŞ, Stelian. **Oberdobling**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2004 iul 14, No. 27, p. 2.

TĂRCĂOANU, Cătălina. **Mihai Eminescu, asumarea identităţii voievodale**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 295-306.

TRACHE, Alina. **Nostalgia timpului ciclic în *Cezara* şi *Şarpele***. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2004, p. 151-156.

TRANDAFIR, Constantin. **Eminescu, Caragiale şi Cioran faţă cu ethosul românesc**. În: *ATENEU*, v. 41, 2004 feb, No. 2, p. 19.

UNGUREANU, Lavinia. **Ipostaze ale demonului în lirica eminesciană**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 247-254.

URSACHI, Mihai. **Eminescu.** În: *DACIA literară*, v. 15, 2004, No. 54, p. 34-38.

VASILACHE, Simona. **Despre motive şi variante**. [Rodica Marian, „Eminescu şi Blaga", Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003; „Luna şi sunetul cornului. Metafore obsedante la Eminescu", Piteşti, Bucureşti, Paralela 45, 2003]. În: *OBSERVATOR cultural*, v. 5, 2004 nov 9, No. 246, p. 15.

VASILACHE, Simona. **Textul şi altoiul – Eminescu în „lunga modernitate"**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 56-60.

VÂRGOLICI, Teodor. **Comentarii eminesciene**. [C. Cubleşan, „Eminescu în reprezentări critice". Cluj, Grinta, 2003]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 ian 27, No. 701, p. 4.

VÂRGOLICI, Teodor. **Eminescu şi spiritualiatea indiană**. [Amita Bhose, „Eminescu". Bucureşti, Mihai Dascăl Editor, 2001]. În: *ADEVĂRUL* literar *şi artistic*, v. 13, 2004 ian 13, No. 699, p. 4.

VÂRGOLICI, Teodor. **Eminescu şi Teleormanul**. [Stan V. Cristea, „Eminescu şi Teleormanul", Alexandria, Tipoalex,

2000]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 nov 16, No. 743, p. 4.

VOICA, Adrian. **Cercuri concentrice**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 209-220.

VOICA, Adrian. **Clubul metricienilor**. [Ion Calotă, „Eminescu – analizat prozodic şi comentat", Craiova, Aius, 1999]. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 248-266.

VOICA, Adrian. **Dincolo de cifre**. [Titus Bărbulescu, „Artă poetică eminesciană", Bucureşti, Saeculum I. O. & Vestala, 1998]. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Clusium, Cluj-Napoca, 2004, v. 6, p. 267-289.

VOICA, Adrian. **Ieşeni despre Eminescu**. [Constantin Cubleşan, „Eminescu în reprezentări critice", Cluj-Napoca, Grinta, 2003]. În: *DACIA literară*, v. 15, 2004, No. 56, p. 21-23.

VOICA, Adrian. **Între satiră, epistolă şi scrisoare literară**. În: *Deschiderea cercului* de Adrian Voica, Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza", 2002, vol. 1. Cu un cuvânt înainte de acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, p. 14-35.

VOICA, Adrian. **Paratext, intertext şi originalitate**. În: *Deschiderea cercului* de Adrian Voica, Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza", 2002, vol.1. Cu un cuvânt înainte de acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, p. 36-43.

VOICA, Adrian. **Fragmentarium eminescian.** Bucureşti, Editura Floare albastră, 2004, 165 p.

VOJ, Elena. **Modelul basmului eminescian în literatura română**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Vol. coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2004, p. 69-76.

Cuprins

Polemici, comentarii, recenzii. Varia

Tipărit la
«ATLAS-CLUSIUM»
Cluj-Napoca, mai 2005